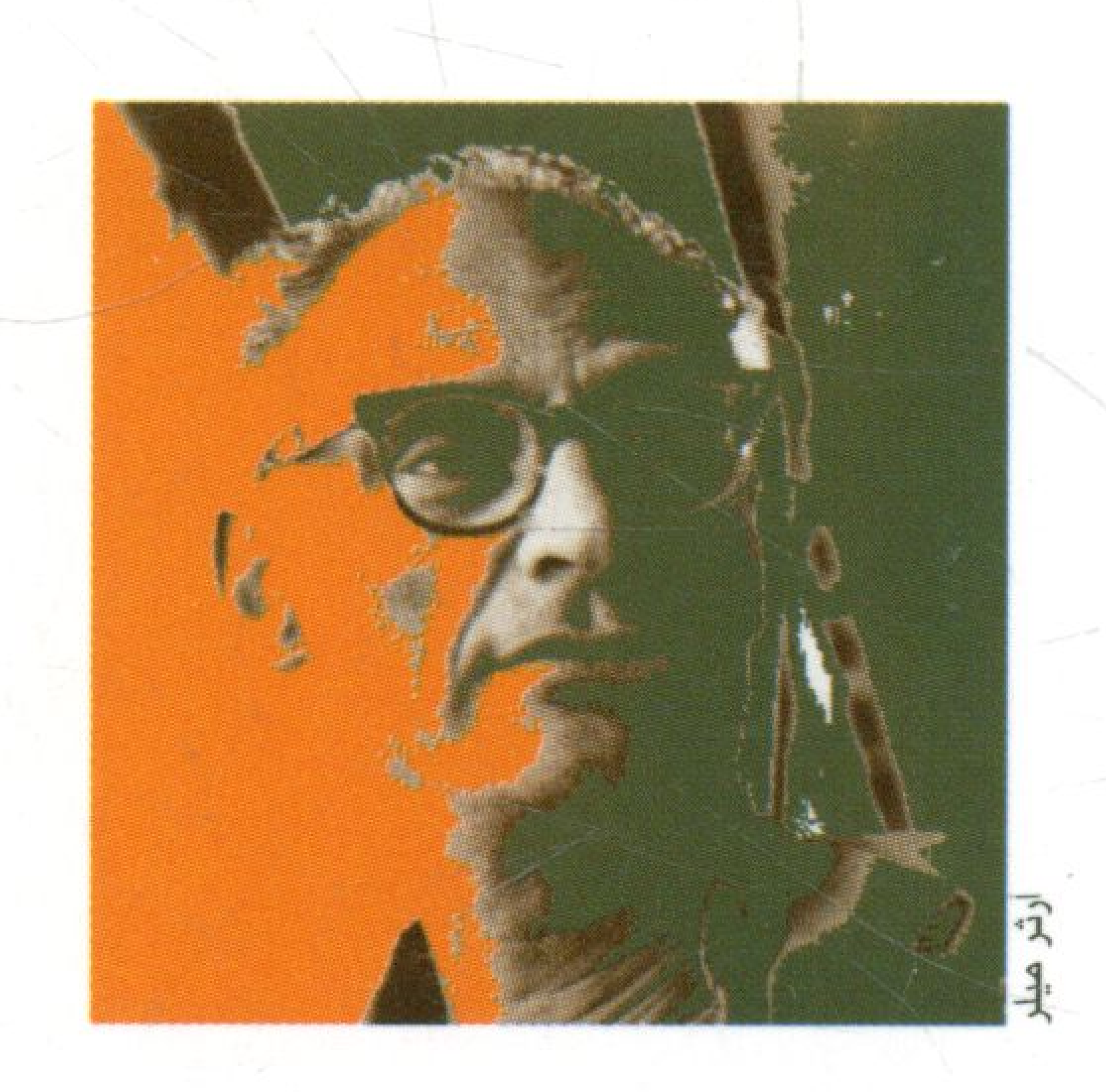
سلسلة الترجمة

آرثر ميلر

نحو كتابة مسرحية متعالية



ترجمة

بشير القمري

منشورات



وزارة الثقافة

آرثر ميلر

پويطيقا التغيّر:
نحو كتابة مسرحية متعالية

ترجمة

بشير القمري

بويطيقا التغير : بشير القمري
الإيداع القانوني : 2007/2036
ردمـــــك : 9954-0-4116-8
منشورات وزارة الثقافة 2007
سحـــب : مطبعة دار المناهل - 2007

إهداء

إلى حسن المنيعي،

صاحب الفضل في جذوة المسرح،

هنا والآن.

وإلى عبد المجيد الهواس،

راعي هذه الجذوة من خلال

أعماله المتوالية.

تصدير

-1-

أصل هذا النص الذي نُعرّبه، ننقله من الفرنسية إلى العربية بعد أن"انتقل" من الإنجليزية إلى الفرنسية، و نقدمه إلى القراء و المختصين والنقاد في مجال المسرح عامة، والمسرح العالمي ضمنياً، هو مقدمة وضعها الكاتب المسرحي الأمريكي آرثر ميلر بمناسبة صدور خمس مسرحيات له يتعرض لها بالتحليل و الدرس الموازيين لتجربته في الكتابة و التخيل مما يخلع لها صفة الدراسة النقدية ربما من حيث طبيعة لغتها الواصفة و مفاهيمها و تصوراتها.

هذه المقدمة - الدراسة الموازية كتبها آرثر ميلر سنة 1957، وترجمها إلى الفرنسية موريس پّونس و صدرت، ضمن كتاب مسرحياته الخمس، عن دار لافون سنة 1959 في باريس، أما المسرحيات التي يتخذها المؤلف مادة للمقاربة، من موقعه كمؤلف ومخرج و عالم مسرح بالمعنى الدراماتورجي، فهي على التوالي :

- "كانوا كلهم أبنائي"، صدرت سنة1947.
- "موت بائع متجول" ، صدرت سنة 1949.
- "ساحرات سالم"، صدرت سنة 1953.
- "أتذكر يومي الإثنين"، صدرت سنة 1955.
- "شوهد من الجسر"، صدرت سنة 1955.

إخترنا لهذا التعريب عنوان" پويطيقا التغير : نحو كتابة مسرحية متعالية "لأسباب عديدة منها ذلك الوعي النقدي الحاد و الدقيق بهوية الكتابة المسرحية من حيث هي إبداعية(créativité) وفعل في التاريخ و الواقع و الزمن و الحياة، وعي يمتد من ذاكرة المسرح الإغريقي كما تمثله التراجيديا و من ذاكرة الپويطيقا الأرسطية إلى حاضر المسرح الكوني كما تمثل ذلك إحالات آرثر ميلر على المسرح الغربي الأوروبي من خلال نماذج محددة : مسرح إِپْسَنْ مثلا أو مسرح ستريندبيرغ،يضاف إلى ذلك سعي الكاتب،رغم تورطه وانخراطه وذاتيته، إلى إيجاد نوع من المسافة الموضوعية في بناء الرأي والحكم، جماليا ونقديا وفكريا، دون التنصل تماما من إلحاح الأونطولوجيا. ومن ثم : تحلق في فضاء هذا النص-المقدمة - الدراسة بنى رمزية تتجاوز الخطاب المسرحي كما هو إلى استشراف آخر للنسق، النسق الثقافي والسياق الفني - الجمالي، كما ينجذب طقس الكتابة إلى نوع من" الأدلجة "في تصور جنيالوجيا الكتابة المسرحية في علاقتها بالحياة والواقع والمعيش اليومي للمجتمع الأمريكي بعد الحرب العالية الثانية على مستوى القيم المتعالية وهي تصطدم بنمط الاستهلاك.

الكتابة، بهذا، وفي تقديرنا وقراءتنا لهذا النص - المقدمة - الدراسة، موقف من الذات والفرد والمجتمع والدين والسلطة ومن المؤسسة بشكل عام. وهكذا تتعدد" لغات "هذا النص : هناك اللغة النظرية المشفوعة بالمرجع النقدي - الجمالي - المعرفي وبتقنية المسرح بكل مكوناته وعناصره، بدءاً بالنص وانتهاء بالسينوغرافيا . وهناك لغة إيديولوجية تتحكم في صياغة الموقف النضالي تجاه المؤسسة خاصة عندما يناهض آرثر ميلر الماكارثية، وهي لغة تغترف من السياسة كما تغترف من لهجة النقد اللاذع لسيرورة المجتمع في علائقه المختلفة، روحيا ونفسيا بالخصوص .ثم هناك اللغة الذاتية بحيث يسكن نظام الكتابة ذلك النزوع إلى الشهادة السيرية عن زمن الكاتب الملاحق.

– 3-

ولد آرثر ميلر يوم 17 أكتوبر سنة 1915 من أب نمساوي وأم ألمانية، والتحق بجامعة ميتشيغان لداسة التاريخ والاقتصاد قبل أن يتحول إلى المسرح ويتخذه مطية لممارسة انخراطه في تأسيس ثقافة مضادة لقيم التشيؤ والاستلاب والاستهلاك واللامبالاة والصراع التراجيدي في صلب المجتمع الأمريكي. ومن بين اللحظات الثقافية الأساس في مسيرة ومسارات آرثر ميلر تعامله مع المخرج إيليا كازان من خلال مسرحية" كلهم أبنائي "سنة 1947 رغم تحول المخرج

عن مساره الأول. ويتضح من قراءة أولى لمجمل مسرحيات آرثر ميلر أن أبرز مكون لديه هو انسيابية الزمن وتداخل الحاضر مع الماضي وجعل الفرد، ضمن ذلك، مثل سيزيف يعرف عذابه دون شكوى لكنه لا يخضع لذلك بالمعنى القدري الحاسم إذ يفضل التمزق على الامتثال للمصير عكس المسرح الوجودي : الفرد، في مسرح آرثر ميلر، سيد مصيره ويختاره بنفسه دون عزلة عن الناس، كل ذلك من أجل خلاص ملحمي غير الذي نجده في التراجيديا العارية، تراجيديا النوازع لا تراجيديا الفعل التي يحتفي بها آرثر ميلر كما احتفى بها سوفوكل أو يوريّيد كما تعكس ذلك طبيعة شخوصهم وتكرسها شخوص المسرحيات الخمس المترجمة كما أشرنا في البداية والتي كانت محور هذا النص - المقدمة - الدراسة النقدية.

نص نقدي ينتقل من ضفاف النظرية والتجربة والمعرفة إلى هوية بيان يكتبه آرثر ميلر ويقترح من خلاله نموذجا لمسرح متعال قابل لكل القراءات والتأويلات دون تقيد بالشكل المسرحي وحده، ووحده زمن القارئ هو الذي يهتدي إلى زمن المؤلف وزمن الكاتب، وجهي العملة التي لا تفقد قيمتها في سوق القيم : أعني المسرح.

-4-

يقول ميلر في القسم السادس من هذه المقدمة. الدراسة النظرية : "بامكانه أن يغير الاتجاه" (ص67) متحدثا عن "الوكيل المتجول"، ويقول في نفس السياق بعد ذلك "لاأحد يفكّر بأنها يمكن أن نتغير" (ص68)، متحدثا عن "التقاعد الأولية"، ولعلّ في هذا وحده مايمنح العنوان الذي أقترحه لهذه الترجمة : پويطيقا التغير

ما يستدعيه من تأمل في مماع هذا النص - الشهادة الذي يتحول إلى مايشبه التنظير المسرحي لدى ميلر. أما العنوان الفرعي "نحو كتابة مسرحية متعالية" فمن شأنه أن يكشف عن كل المحولات الثقافية والمعرفية والجمالية، خاصة في القسمين الأخيرين، السادس والسابع، بالنسبة إلى مسرح فكر فيه ميلر بنوع من القطيعة المنظمة مع كل المسرح ومع مسرح واقعي بالذات، فاهيك عن مسرح بريخت الملحمي. وفي هذا الاطار ينظر ميلر لكل شيء في المسرح : "الحكاية"، الحدث الحركة والفعل، الشخوص، اللغة، الحوار، كما ينظر، من حين لآخر، لأثر التلقي ولعلاقة المتلقي مع العرض في الغرب عوما.

إن هذه الترجمة تعبير حي عن ضرورة ينبغي أن تقودنا إلى مزيد من إدراك خصوصية الكتابة المسرحي كما هو مطلوب منافي المغرب مثلا، وفي الوطن العربي،لمسرح بلغ الان شأوه في تصور هذه الكتابة رغم قلة النصوص التي يكتبها المغاربة في الوقت الراهن حتى قورن ذلك بكثرة التنظير وانفاجارات الدراساتب الجامعية إلى جانب التجارب التي تظهر ثم تختفي أو تموت نهائيا منذ التسعينيات على الأقل، بحكم عدم وجود حوار فعلي حول المسرح واكتفاء الجميع بقناعة الممارسة وحدها، ممارسة إيجابية حتما، لكنها نادرة ولا تتجاوز حدود الإعلان عن الذات، غير آبهة ولا مدركة لمخاطر عزلة المسرح عن مسارات ثقافة المسرح ذاتها، هذه الثقافة التي يستعيدها ميلرو ويحد من يقينها المطلق.

بشير القمري

الرباط في : فاتح ماي 2007

I

أشعر، ككل مؤلفي المسرح، بنوع من الحذر تجاه الأفكار الرائجة حول الفن وحول تقنية ما نقوم به، أفتقر إلى التروي ولا أملك الرغبة في البحث عن التعاريف التي يمكن أن ترضي الجميع، وأفضل طريقة لمباشرة ذلك ستكون، إذن، هي طريقة أن أتوقف، أولا بأول، على امتداد ما سأعرض له لأفسر ما أعنيه للقيام بذلك وأفسر مدلولا ت العبارا ت التي أستعملها، وهكذا سأتمكن من جعل ما أقوله مفهوما لدى أكبر عدد من القراء بقدر ما سأتمكن من قول ما يمكن أن يكون مفيدا بصدد الفن المسرحي، الجنس الأدبي الذي أطلقت بصدده ما لاحصر له من الآراء المتباينة وقلة النقد البناء. قد يكون من الاستحالة بمكان ألا نعيد النظر، في البداية، في ما أدلي به حول طبيعة المسرح الجوهرية وحول وظيفته التاريخية والإنسانية، إذ يبدو، بالفعل، من الغرابة إلى حد بعيد، أن فنا ممارسته باهظة الثمن وصعبة قد تمكن من الاستمرار في الحياة على نفس الصورة التي ظهر بها منذ أصوله الأولى تقريبا، مثل هذا مما يثير العجب في الوقت الراهن حيث يبدو الفن المسرحي الشكل الوحيد من بين الأشكال الفنية القديمة، قد نجح في أن يتطور ويكبر أحيانا، أن يبقى على شاكلة ما كان عليه رغم سمة الألية التي تطبع عصرنا .ولما كان تطور المسرح التاريخي الطويل قد تعرض لتقطعات حقيقية، بدافع من توقفات دائمة، فإننا نفترض أن الإبداع المسرحي يتطابق وحاجاته المجتمعية العميقة التي تتجاوز كل أشكال المجتمع

الخاصة وكل لحظة من لحظات التاريخ الخاصة أيضا. ويمكن أن نتحدث، في هذا الصدد، عن مبادئ جوهرية لنوع من الفن لما كانت العناصر الأصلية لا تتغير أبدا، كما يمكن القول بأنه لا وجود لمسرح دون تمثيل، دون صراع، دون حركة أو لغة.

تجربتي في الكتاب الدرامية، بل حتى في المسرح، تجربة فطرية، ولكي أكشف عن ذلك بوضوح تام ، فإنني أريد أن أميز، بما يكفي من الدقة، بين الفن المسرحي وما يطلق عليه الأدب في الوقت الراهن، لا لأنه المسرح فقط، أو لأنه يستعمل الألفاظ والإيقاع الشعري والصور المجازية إلى حد أننا ننظر إليه نظرة أدبية، بل لأن العناصر التي ذكرتها جوهرية، هذه حقيقة لا ترد، لأنها لازمة بالضرورة. الأمر ليس اتفاقاً فحسب، فقد أصبح مسلما به، منذ أرسطو، أن تكون المسرحية، في تصورها كما في إنجازها، ذات بناء درامي أكثر من كونها مسرحية تستند، فقط، إلى بناء حكائي، ومقاعد المسرح الإغريقي كانت أقل راحة من الأرائك الوثيرة، وكان ممارسو المسرح آنئذ ملزمين بإيقاف العروض بعض الساعات من الفرجة. أما حدود شد الانتباه الفيزيولوجية، في حالة الجلوس، فكانت تخضع الفن المسرحي لقواعد خارجية تتخذ صفة معايير جمالية لا يفرضها أي شكل من أشكال الكتابة .لا أقصد بهذا، كما لا يدور بخلدي، أن أفصل الحديث عن الشكل أو عن تقنيات الفن المسرحي تفصيلا نقديا كما يلزم ذلك، وإنّما أريد فقط أن أستغل

هذه الفرصة النادرة، فرصة إصدار مسرحياتي، للحديث عن نفسي وعن مقاصدي ليس لأنتهزها لهدف تقديم وجهة نظري حول ما يمكن ان يطلق عليه، بنوع من الإدعاء، قضية عصرنا المسرحية، وإنما للتعبير فقط، بنوع من الكلام السائر، عن هذه المسألة الشخصية، عن كيف استطعت، من مسرحية إلى أخرى، أن أعرض بنوع من الدقة المطلوبة قدر الإمكان، التصور العام للعالم الخاص بكل شخصية من شخوص مسرحياتي.

لقد فرضت علي بعض ضرورات الفن المسرحي المادية عددا من القوانين الجمالية التي قد يكون من المستحسن التأكيد عليها مباشرة لما كانت تتنامى ضمنيا من خلال مسرحيات هذا الكتاب وتمارس تأثيرا قويا عليها وعلى تصوراتي بنفس الدرجة .فهذه المسرحيات كتبت بقصد العمل على عرضها يوما ما على الجمهور، الممثل فيها شخص حي وما إن يظهر على الخشبة حتى تطرح بعض الأسئلة التمهيدية الأولى فورا ومنها : من هو هذا الممثل؟ ما الذي يفعله على الخشبة؟ كيف يعيش وكيف يكسب رزقه؟ من هما أبواه؟ هل هو غني أم فقير؟

كيف يفكر في نفسه؟ ما رأيه في نفسه و ما رأي الآخرين فيه ولماذا؟ ماهي آماله ومخاوفه؟ ماذا يطمح أن يفعل وماذا يريد في الواقع؟

يثير الممثل هذه الأسئلة ما إن يلج الخشبة ككل شخص نصادفه لأول مرة في الحياة :عن أي سؤال من هذه الأسئلة ستجيب المسرحية؟ وكيف ستجيب عن ذلك؟ هذه هي القواعد الأساسية الوازنة من حيث خلاصاتها وهي التي تخلق أسلوب مسرحية ما و تحدد ما سنطلق عليه لاحقا مستواها الدرامي. إذا ظهر ممثل بقناع مثلا وكانت حركاته ملزمة له ومنظمة بما يكفي من الوعي، فإننا سنكون على بينة من أننا سنرى إن كانت الأسئلة التي تطرحها المسرحية تتجاوز إطار الحياة المعتاد. هذه الشخصية ستتحدث، دون شك وبشكل مباشر، عن الموضوعة (الثيمة) وعن انشغالات المسرحية الجوهرية دون أن تلجأ إلى السبل الملتوية للتفاصيل الطبيعية. وإذا كان الممثل، عكس ذلك، يبدو بلباس مهنته أو طبقته التي ينتمي إليها، فإننا سنتوقع أن يكشف عن هويته، و متى لم يقم بذلك فإنه سيخذلنا. بعبارة أدق : إن ظهور الممثل على الخشبة بلباس عادي يجعلنا نتوقع أسلوبا واقعيا، أما ما تريد أن تعبر عنه المسرحية فسيكون إما أن تعمل على جعلنا نطلع بالتفصيل على الطبائع بنوع من الجواب الشافي عن الأسئلة المعتادة، أو أنها تستبدل الأجوبة بمجموعة محدودة من الأسئلة الرمزية من حيث دلالتها عوض أن تكون أسئلة إنسانية و عرض ما يوحي بذلك. إنها طبيعة الأسئلة التي تطرح و يجاب عنها أكثر مما يتعلق الأمر باللغة التي تكتب بها

المسرحية، سواء كانت لغة شعرية أو لغة عامية أو كانت نثرا بلا لون، و إن كانت هذه اللغة هي التي تحدد الأسلوب الواقعي أولا بالنسبة إلى المسرحية .عندما أتحدث عن الأسلوب إذن فإنني أتبنى وجهة النظر هاته، و في هذا المنحى تكون تراجيديات شكسبير واقعية بشكل نمطي، بينما تراجيديات إيشيل ليست كذلك. إننا نعرف الكثير عن ما كبث و عن هاملت خارج الدور الذي يقومان به في التراجيديات المسماة باسميهما، كما أننا لا يمكن أن نتكهن أوديب الملك أو أبطال و بطلات ستريندبرغ. بصيغة أخرى : عندما تسلط الأضواء على حياة شخصية ما داخل مسرحية أكثر من التفاصيل و من النوازع و الدوافع، نكون أشد ميلاً إلى ما هو" لا واقعية "و العكس صحيح. هذا ما يحدد، بالنسبة إلي، الخاصية التي لا تتغير ولا تعوض، و لكنها تحدد طبيعة الأسلوب، الأسلوب التي تكتب به المسرحية وبه ينبغي أن تقدم هو ناتج عن رابط عضوي أكثر مما هو نتاج اختيار شخصي. المسرحيتان الأوليان في هذا الكتاب[1] كتبتا وعرضتا بهدف الإجابة قدر الإمكان على أكبر عدد ممكن من الأسئلة المعتادة، بينما **ساحرات سالم وأتذكر يومي الإثنين وشوهد من الجسر** لم تكن كذلك وتبتعد، تبعا لذلك، عن الأسلوب الواقعي .

هناك عامل آخر وحاسم في تحديث الأسلوب هو اختيار واستعمال الزمن داخل مسرحية ما. فعندما يستعمل الزمن، بشكل عام، للإيحاء بانصرام عادي للساعات والأيام والشهور، فإن الأسلوب الواقعي هو الأنسب. أما عندما تكون الحركة غير مقيدة بحيث تنضج

(1). أنظر التصدير

الأشياء في لحظة بينما تلزمها في الحياة سنة كاملة مثلا، فإن الباب يصير مفتوحا أمام أسلوب غير واقعي .من الواضح إذن أنه داخل كل مسرحية نصل إلى تكسير للضرورة الزمنية بدرجات تتفاوت، تزيد أو تنقص بدرجات. ويستحيل أن يتصرف الناس ويتكلموا، في الحياة، وهم يستندون في ذلك، خلال لحظة سريعة يمكن أن تمتد أكثر، إلى توجه جمالي. والأحداث في كل مسرحية تكون بالقوة أحداثا متسرعة وتلتقط واحدا واحدا، لكنه بقدر ما يصل إجراء التسريع حدّا بينا، بقدر ما يهيمن إشكال اكتمال اختيار الأحداث على مستوى هذا التسريع، وبقدر ما ينفصل أسلوب المسرحية عن الواقعية في مسرحية **كانوا كلهم أبنائي** ألزمت نفسي باحتساب الزمن في صيغة شهور وأيام وساعات، بينما تفجر مسرحية **موت وكيل متجول** الساعة وروزنامة الزمن وتخضع مسرحية **ساحرات سالم** للزمن الطبيعي أو تلزم نفسها بذلك تقريبا .

إن حصر الزمن يكسر الواقعية، ليس فقط لأنه يكسر إحساسنا بالواقع، وإنما لأن التسريع الزمني يكشف بجلاء عن عنصر الكينونة الذي لايهتدى إليه في الحياة بقدر ما لايحس به بنفس الزخم، وهذا ما يمنحه دلالته الرمزية .فعند ما يتهم مجرم مثلا، فإن دور الوكيل العام هو أن يعبر عن سلوكه بالرمز أمام المحلفين بهدف أن توسم حياة هذا الكائن بطريقة واحدة، والوكيل، في كل هذا، لايقدم هذا المتهم كصديق للكلاب أو كزوج طيب أو أب مثالي، كما لن يقال عنه أنه مصاب بالقوباء أو يمضغ التبغ ؛ إنه يلتزم بأن يهتم بفواصل الزمن الطويلة التي تصرف فيها المتهم بشكل يخالف الترميز

المشخص الذي يتخذه لذلك. الوكيل يسرع الزمن ويكسر الواقعية عن طريق الإتكاء فقط على الأفعال التي تناسب بناء الرمز الذي يعتمده، وهذا ما ينبغي أن تقوم به بدرجات مختلفة، كل مسرحية، وإلا سنكون مرغمين على البقاء في قاعة العرض على مدى عدة سنوات كي نتمكن من فهم شخصية ما وإدراك قصتها، لكنه حيث تسعى المسرحية إلى أن تمدنا بتفاصيل عن الزمن الذي انصرم، التفاصيل التي لاترتبط بوضوح بالدلالة الرمزية، نجد أنفسنا أقرب ما يمكن من الأسلوب الواقعي. وفي هذا الصدد يمكن القول بأن القاعدة الإغريقية الخاصة بوحدة الزمن داخل المأساة لم تكن قاعدة اعتباطية وبلاجدوى، وإنما هي نابعة من الاهتمام الخاص الذي يوليه الإغريق لمصير البطل. بعبارة أخرى : لم يكن الإغريق يهتمون بالمظهر الاجتماعي والرمزي للشخصية إلا بنفس القدر الذي يهتمون بطبعه الشخصي، أي بـ "خلقه" وبوضعه الأسري .

هناك عنصر آخر من عناصر التراجيديا الذي يمكن تحديده بصورة موجزة، عنصر ذو تأثير أقل مباشرة على الأسلوب، ويمكن أن نذكره رغم ذلك لأنه، على وجه الاحتمال، أثر بشكل بارز على طريقتي في الكتابة، كما أنه رسخ لدي وفي نوعا من الاقتناع المبدئي بالنسبة إلى مسرحياتي : من اللازم، بالفعل وبالنسبة إلى من يريد أن يعكس الواقع، ألا يفسر فقط سبب فعل شخص ما عندما يريد أن يفعل أو لماذا كان على وشك أن يفعل شيئا آخر، وإنما عليه أن يفسر بسبب عجزه عن الانصراف إلى حال سبيله وترك كل شيء كما هو عليه دون مبالاة. طرح هذه المسألة داخل مسرحية تبدو

عملية شاقة، لأن التهرب بالتأكيد، هو التقنية الأمثل التي يمتلكها الناس ولأنه لايوجد، في الحقيقة، سوى قليل من الصراعات التي ينبغي أن نذهب بها بعيدا، بأي ثمن، أملا في الوصول إلى انفراج ما. عندما نطرح هذه المسألة فإننا نطرح أيضا مسألة فرض ليس أسلوب فقط، بشكل مباشر، وإنما بالتأكيد نوعا من التصور الدرامي. فأنا أتصور أن الدلالة الرمزية لطبع خلقي ما في الإنسان أو في الحياة هي وظيفة صيغة من صيغ الالتزام بأن البطل ينجز أولا ينجز ما ينبغي أن يقوم به، أي نمط التحدي الذي يقبله أو لايقبله. كما أعتقد بأنه لو تمكنا من الوصول إلى معرفة كائن بشري ما معرفة كافية لأمكن لنا أن نهتدي إلى مصدر الصراع فيه وإلى القيم والتحديات، قيمة كانت أو بدون جدوى تذكر، ولوأننا نعلم مقدار جهله بها وأنها تكمن في ذاته، تلك التي لا يمكن أن يفلت منها. في هذا الصدد: بنية مسرحياتي تلزم بأن تكون هذه الصراعات مكشوفة وجلية في النهاية. أما هدفي المنشود فهو تعميم هذا الكشف المخصوص بالشخوص الثانوية التي تنمو حول البطل، بينما الزمن، الطبائع والعناصر الدرامية الأخرى، هي مجرد توافقات تختلف من مسرحية إلى أخرى، لكنها تنحو نحو نفس النتيجة، أي لحظة الاختيار المتبصر، لحظة شخصنة الإنسان، لحظة اختيار ما يريد عندما يرى السماء مرصعة بالنجوم فيهتدي إلى نجمته التي تقوده. أعتقد أن الإنسان بقدر ما يعجز عن تفادي الصراع المركزي في المسرحية، بقدر ما يقترب من الكينونة التراجيدية، يتضمن هذا، من زاوية أخرى، أن الإنسان، وهو يقترب.

من التراجيدية يصير انفعاله أكثر احتداما، أي في تلك اللحظة التي يختار فيها موقفه، اللحظة التي يقترب فيها أكثر من الذي ننعته في الحياة : التطرف. وينتج عن ذلك لزوم وجود مشاهد انفعالية قصوى، كما يترتب عنه وجود مسرحيات تشيد على أساس من استهداف نقطة تكثيف عالية عوض مسرحيات تكتفي بوصف طبائع أو بتقديم فرجات غريبة(الاستثناء الوحيد، بالنسبة إلى مسرحياتي، هو مسرحية لا **أتذكر يومي الإثنين**، كما سنرى لاحقا .)

يبدو جليا، إنطلاقا من هذه الاعتبارات، أننا لا يمكن أن نقبل بمعيار تعريف مصطلحي واقعية ولا واقعية، وكون مسرحية كتبت بطريقة نثرية لا يجعلها مسرحية واقعية، كما أن لغة رفيعة تغذيها الصور البلاغية لا يجعلها تحيد عن الواقعية بالقوة. وأعتقد أن قصيدة مضمنة هي ضرورة عضوية لكل مسرحية (الأمر يختلف بالنسبة للرواية)، والمسرحية العظيمة هي تلك التي تكشف، عندما تمثل ، عن أفعالها الجوهرية وعن عناصر دلالتها الرمزية .الكلمة في التراجيدية هي تحويل "**الحدث**" ونقله داخل اللغة وما يجعل الكلام قويا هو كثافة الحدث : كم هو كثير عدد المسرحيين الكبار الذين كانوا كتابا عديمي الأهمية، هذا مما يدعو إلى الأسف، لكنه لا يثبط الهمم، ولهذا السبب أضع الشعر في المسرح فوق كل شيء، أو أصر على أن تكون القصيدة، بالأساس، حاضرة في العمل المسرحي .

II

خلف كل مسرحياتي يهتدى إلى تأكيد، بل إلى اليقين نوعا ما، بأن الحياة ذات معنى، وأضيف الآن، لما كنت سأشرح ذلك، أن دلالة

هذه المسرحيات، كما كنت أرى عندما كتبتها، ليست هي نفسها كما كانت في السابق لدي، خاصة اليوم على ضوء التجربة المسرحية المتواصلة .إن أفلاطون، وهو يطرد الفنانين من مدينته الفاضلة، أفصح، ولو قليلا، عن جزء من الحقيقة .فالقصد الذي يضخ في عمل فني وتأثيراته في الجمهور لا تطابق بينهما دائما، وما هو أسوأ من ذلك هو أن داخل ما يهدف إليه الفنان، بشكل واع، تتخفى غالبا تلك العزيمة التي تكون دوما مناقضة لمعتقداته ولمثله العليا العزيزة لديه. ومن يغويهم الشر، مثلا، يجدون أنفسهم خاضعين للإحساس به بأعمق ما يكمن وأكثر ممن لا يعرفون غواية وإغراء الغير دون ذلك، ينتج عن هذا، منطقيا، إفتراضان، الأول : هو أن فكرة مسرحية ما يمكن أن تكون نافعة ومفيدة من حيث إنها تمنح الفنان قدرة الاستحضار على الخشبة بطريقة منسجمة، استحضار حياة مفعمة بالأحاسيس لكن هذه الفكرة، في حد ذاتها، لاقيمة جمالية لها، لأنها، بعد كل شيء ليست سوى وسيلة وغير غاية في ذاتها. والافتراض الثاني : هو أن كل مسرحية، وإن كانت ذات دلالة ما، بما في ذلك المسرحية التي لا تعترف بأي دلالة للوجود، فكرتها هي مقياس قيمتها، أهميتها وجمالها، وكل مسرحية لا تفصح إلاّ عن جزء من فكرتها تظل مسرحية تعاني من النقد الجمالي .

شخصيا : أولي عناية كبيرة للفكرة، واعتقد أن الظرف مناسب لأشير إلى أن ما يظل بارزا لدى المؤلفين المسرحيين، الكبار منهم ضمنيا، ليست الأفكار الجديدة. وأعني بالفكرة الجديدة فكرة أصيلة

مبتكرة من طرف المؤلف كما هو شأن العالم تارة، وكما يمكن أن يفعل الفيلسوف بالمناسبة أيضا. يتضح من هذا أنه لم توجد منظومة فلسفية معروفة عرضت لها مسرحية، ولم يوجد أي تصور أخلاقي خاص بالمسرح، كما أنه ليس هناك نظرة اجتماعية جاءبها مسرح بيرناردشو بإمكانها أن تفاجئ أمثال ويب (webb) أو آلاف الاشتراكيين الآخرين الذين كانوا معاصرين له، كما لايمكن أن ينسب ذلك إلى إيبسن، إلى تشيكوف أو إلى سترندبرغ، أونيل مثلا، من حيث اكتشاف أفكار جديدة إذ من غير المحتمل، إلاّ في النادر القليل، أن تنبع فكرة ما بنجاح في مسرحية مهما كانت هذه المسرحية ناجحة ، وذلك لعدة أسباب .

على الابتكار الأصيل، في مجال الأفكار،أن يتخذ، أولا صفة تصور مجرد، بل عابر، وسواء تعلق الأمر بالمسيحية، بالداروينية، بالماركسية أو بأي منظومة يمكن أن تعتبر كما أنها أصيلة بالتحديد، وقبل أن تشكل نسقا جديدا أو تاما، عليها أن تكون نتاج تجارب تطلبت سنوات، بل أجيالا وأبحاثا وتطورات تدريجية وسجلات، لا فكرة جديدة تبدو لأول وهلة، كما لو كانت جنونا لأنها، كي تكون جديدة، عليها أن تُطيحَ بمعتقدات رئيسة هامة ونالت من لاهتمام بقوة ما يكفي من طرف جماعات دينية تهتم بجد بحماية وحفظ الأفكار السلفية العتيقة : تلك الأفكار، لنقل ذلك صراحة، التي ليست ولن تكون أفكار الجميع لولا أن قسما من الناس لم يؤمن بها وبدفقها.

ولما كانت أي بنية مسرحية لاتحتمل ثقل الارتياب الذي يصادفها عند ما يتعلق الأمر بفكرة جديدة، فإن أي مسرحية تسعى إلى أن تأتي بجبل من البراهين اللازمة على معتقد جديد تهوي تحت حمله ، وهذا ما لايرد حتى أمام جمهور يتكون فقط من فلاسفة، ناهيك عن كون هؤلاء يفرضون براهين أكثر من المطلوب، بل براهين أفضل مما هو عليه ما هو نقيض المقدس .

إن الشكل المسرحي شكل دينامي ، ولايمكنه أن يتوقف طويلا عند الأفكار، على أن السجال شأنه في ذلك شأن العرض العلمي أو التلقين الأخلاقي، يرتبط بصورة تستند إلزاما إلى الإقرار بما يأتي: ما تعتقدونه خطأ لهذه الأسباب ، وهذه هي الحقيقة، وعلى المرء أن يبذل طاقة خارقة لهدم صلاحية الطروحات العتيقة ، وذلك من وجهة نظر مخالفة : إن فكرة ما، متى كانت جديدة فعلا، هي نوع من النيل من غالبية الناس، وفي ذلك مواجهة لحساسيتهم، لقناعاتهم الدفينة .إنه مس بما يفضلونه بشكل لامثيل له، سواء كان الله، العلم، أوالمال .

أما الصراع بين الفكرة الجديدة وبين تصور المسرح نفسه فهو صراع لاحل له، ومن أسباب ذلك إلى جانب أسباب أخرى ، أن المسرحيات تعرض دائما أمام جمهور وافر العدد وليس أمام أناس منعزلين، وفي احتساب أوسع أمام عدد أكبر مما يعتقد نتفاعل مع الجموع التي تحيط بنا وليس ضدها، معيارنا الوحيد في تقصي الحقيقة هو الذي يكون متيقظا، ونكون في مواجهة الفرجة وليس سوى الفرجة، لكننا نكون خاضعين لردود الفعل التي سيشعربها

الذين يعيشون معه، فعندما يرى شخص ما فرسا تتعرض للضرب في جادة خالية من المارة يحز فيه ذلك، بل يصدمه ويجعله حنقا، وحينئذ إما أن يتابع سيره أو يقف ليؤنب سائق العربة العنيف، وقد يهدده هذا ربما بسوطه . إن هذا العابر، حسب طبعه، قد ينخرط في المواجهة أويقرر أن ما حدث لايهمه، فيعود إلى سابق عهده، نفس الشخص في نفس الشارع الذي يكون آهلا، هذه المرة، يكون علنيا، يصرخ، يصادف صدى لدى المارة لصراخه، يساعده الآخرون، يتدخل وعندما يكون هو نفسه مهدداً، يصير الصراع الذي تجري وقائعه أكثر حدة، لأنه يكون محاطا، في جمع غفير يشهد على نفس المشهد القاسي، بمن هم أشبه بمجلس إدانة للمهانة، أي حماة الشرف، إنه لايرى نفس المشهد بنفس الطريقة . فالمعنى الحقيقي لتجربته قد تغيرت، وتغيرت أفعاله كذلك، هذا هو ما يجري في المسرح وبدرجة أعلى إلى حد ما، وبشكل لامفر منه لا نشاهد ما يجري بعيوننا وحدها وإنما بعيون الآخرين. مقياسنا للخير والشر، للذوق الجيد والسيء، يدخل في مواجهة أو في اتفاق مع المقياس اللاجتماعي، والحقيقة، أي حقيقة، كيفما كانت، ليست هي نفس الحقيقة دائما وذاتها، إذ ينضاف إلى ذلك رد فعل يخضع للمنفعة، وفي حالة الفكرة الجديدة، الأصيلة بالفعل، رد الفعل المتفق عليه بين الناس كحد مشترك ومتعارف عليه، ينزل عليه من فوق مثلما تنزل كتلة ثقيلة، تخنقه كيفما كانت صيغة ما يحس به وهو يقول ما يقول .

إذا كانت المسرحيات لاتأتي بأفكار جديدة، فإنها تشيع بين الناس أفكارا لم تكن بعد قد صارت متداولة شعبياً، لكنها تكون قد انتشرت في الأجواء وذاعت بوسائل غير مسرحية .والفكرة ما إن تكون في الأجواء تتداول لم تعد فكرة، وإنما إحساس، نوع من الشعور بشيء ما، عاطفة، يمكن للدراما أن تعالجها هذه المرة .هكذا نهتدي إلى أن الفكرة إذا لم يكن هناك شك بأنها في قلوب الناس عالقة، فإنها لايمكن أن تخلق، ومتى لم تكن هناك إرادة لدى المتفرجين من أجل الاعتقاد بها، فإن المسرحية لاتخلق اعتقادا. يعود هذا، مرة ثانية، إلى طبيعة الفن المسرحي وإلى ديناميته التي لامحيد عنها، فعلى المسرحية أن تولد نوعا من التواصل على مدى ما تعرض له وما يجري .إنها لا توجد قطعا متى يكون مطلوبا انتظار عودة المتفرجين إلى منازلهم لتقديم ذلك. المسرح هو فن الحاضر واللحظة الرهينة بامتياز.

لهذا السبب، فإن أشكال ولغات ومقاصد المسرحيات التي يضمها هذا الكتاب تتباين من مسرحية إلى أخرى، ويمكن أن أقول بأن تصوري للحياة لم يكن هو نفسه عندما كنت أكتب كل مسرحية من هذه المسرحيات والاكتفاء بذلك عند الحد المطلوب، غير أن الحقيقة هي أكثر اكتمالا، سواء بالنسبة إلى الخير أو إلى الشر، وهكذا، فإن المجتمع الذي كتبت من أجله منذ عشر سنوات قد تغير مثلما تتغير اللحظة التي أكتب فيها هذه الجملة .إن مسرحياتي، بشكل ما، هي إجابة عما كان يجري "**في الأجواء**" وهو وشيك الوقوع : إنها طريقة

أقول بها لكل إنسان "؛ هذا ما تشاهده كل يوم، وهذا ما تفكر فيه وتعتقده، هذا ما تحسه، والآن سأوضح كل ما تعرفه بالفعل، لكنك لم تكن تمتلك الوقت ولاحب الاستطلاع ولا الاستعداد أو الوسائل لأن تفهمه" .

لقد سعيت إلى كتابة كل مسرحية من هذه المسرحيات بهدف الكشف عن حقيقة معروفة سلفا، لكنها لم تكن قد اعترف بها، وأتصور الجمهور كما لو كان عشيرة كل فرد من أفرادها يحمل في ذاته ما يعتقد أنه قلقه، أمله أو أي هم شخصي يعزله عن كل الناس .وفي هذا المنحى، وظيفة كل مسرحية هي أن تكشف له عن نفسه بالذات وذلك من أجل أن يتمكن من الوصول بدوره إلى سواه من بني الإنسان ويجعلهم سواسية كالبناء المرصوص ومتآزرين وإن لم يكن هناك سبب، فهذا السبب كاف لأعتبر المسرح بما يلزم من الجدية، لأنه يجعل الإنسان، أو عليه أن يجعله، أكثر إنسانية، أي أقل عزلة.

III

عندما عرضت مسرحية **كانوا كلهم أبنائي** في برودواي حكم عليها من طرف النقاد بأنها ذات منحى قريب من مسرح إيبسن، البعض مال إليها لهذا السبب، والبعض نفر منها ؛ إني أدين لإيبسن بهذه المسرحية، لكن ما يعنيه هذا بالنسبة إلي ليس هو نفسه ما يعنيه للآخرين، سواء المدافعين عنه أو الذين يعودون عليه باللائمة، فلقد كثر الحديث عن إيبسن في هذه الأيام كما لو كان نجار خشبة موهوب بحس مدهش لما يطرحه من أفكار هامة .ويبقى الهم الوحيد لبناء عمل درامي هو أساس توجهات راسخة وقمينة باختزال

الدلالة إلى بضع جمل، لكنه مثير للشك. الحياة، في الوقت الحالي، معقدة تستعصي على إمكان أن نعكسها في بناء تتحكم فيه دوافع آلية، وهدفنا، على عكس ذلك، هو أن نتمكن من إنجاز مسرحية «**شعرية**»، دلالتها العميقة لاتستجيب لنا غالبا، مسرحية تبدو وكأنها لم تؤلف وتعذرت صياغتها، لكنها تقبل لتحيا على الخشبة نوعا ما ثم تتبخر في الأجواء .بعبارة أدق :إن المسرح الذي نأمل ونتطلع إليه يسعى إلى التقرب قدر الإمكان من المراهقة التي تتمنع في التحليل عوض سن الرشد طيها. لست هنا لأصدر عن إيلام أحد أو أكيل المدح، لكنه يبدو لي أن أي حكم منصف عليه أن يفصل بوضوح في أمركون أغلب الأعمال الجادة خلال العشر سنوات الأخيرة، ولو بشكل عابر، كتبت وشخصت على هدي من ثقافة متشيّعة. فقد كان الجميع يظن أن كل محاولة لإبراز أمر ما سيكون، عموما غير وفي ومناقضا للفن، غير موفق بالتأكيد، يضاف إلى هذا أن هذا الإبراز يكشف، إلى حد ما، عن الطبقة الاجتماعية بجلاء، فالناقد الأمريكي، في هذا الشأن، سيعتقد أن محدودية جمهور المسرح القصوى، بالمقارنة مع جمهور السينما والتلفزيون، تعود في أصلها إلى أن المتفرجين هجروا المسرح بتأثير **من المسرحيات ذات الأطروحات** .

أكيد أننا نجد في هذا ظاهرة جديدة، فكل مسرحي كبير يصطدم بهذه القضية. وهناك، وسيكون هناك على الدوام، نوع من انعدام الثقة لدى الجمهور تجاه النزعة الدوغمائية (الوثوقية) التي تنسب إلى المؤلفين : إننا لانجد أي طريقة مقنعة للبرهنة على أن فكرة أي مؤلف مسرحي لايمكنه أن يفرضها على الناس وتقبل لكونه

يعلي من شأن فكره ولكونه، في نفس الآن، لا يميل إلى الدوغمائية، فتصور الدراما نفسه يتضمن أن بعض مظاهر الحياة هي مظاهر منتقاة، ومظاهر أخرى تستبعد، وحتى بالنسبة إلى موضوع كالحب، فاننا لانكتب للمسرح دون اتخاذ موقف بما يكفي من الغواية.

المسألة ليست هي معرفة ما إذا كانت مسرحية ما ذات نزعة دوغمائية، وإنما هي معرفة هل هي فنية أم عكس ذلك. والمقياس الأساس، في هذا الجانب، بغض النظر عن الاعتبارات التقنية الخالصة، هو الشغف الذي يعبر به المؤلف عنه. وأجد نفسي متواطئاً لأضيف أن عملا فنيا ما لايمكن أن يخضع لحكم ما بالاستناد، فقط، إلى صلاحية ما يقدمه من عبرة، ثم إنه من الخطأ أن نؤكد على عدم وجود تطابق جذري بين الفن والتفكير الفلسفي أو الاجتماعي. ما أقوله في هذا المضمار لا يستند إلى تفضيل شخصي للمسرحيات الدوغمائية، وإنما بنوع من مراعاة الموقف تجاه طبيعة العمل المبدع ذاتها. إن الأعمال الفنية لا تنزل من جبل الأولمب وقد تصور خلقتها المسرحية ملزمة بأن تنتهي عند أعلى درجات امتدادها ولخلق ذلك، فإن إكراهات الحياة، المعقدة بلا حد، مطالبة بأن تُرد إلى حدود وأن تكون قابلة لمضاعفات جمة. هكذا تكون كل المسرحيات، في هذا المنحى، اعتباطية عندما نقارب بينها وبين الحياة نفسها، اعتباطية لكنها تترجم وجهة نظر ما، أو مجرد تشبّث المؤلف بفكرة ثابتة. وعندما أسمع بأن هناك اعترافا بأن هذه المسرحية أو تلك مسرحية جميلة لأنها ترفض أن توضح أي شيء كان، فإني أتساءل عما هي الحقيقة، فإما أن ما توضحه

المسرحية تحصيل حاصل إلى حد أنه لا قيمة له وأن هذا لايمكن أن يظهر "طبيعياً" لدى الناقد، وإما يكون، عكس ذلك، جد مندغم في الفعل إلى حد أنها لاتتخذ صفة معطى موضوعي، وإنما كانطباع ذاتي .

مسرحية **كانوا كلهم أولادي** ليست مسرحيتي الأولى، فقد كتبت ثمان أو تسعا قبل نهاية الحرب، ولا واحدة منهن عرضت على خشبة مسرح منتظمة، باستثناء الأخيرة التي قد لا يتعرف عليها القارئ لأنها لم تشخص إلا ثمانية أيام في برودواي، لذلك أريد أن أتحدث عنها قليلا وعن هذه المسرحيات الخبيئة في الدرج، وعن مسرحية **المحظوظ** بالتحديد .

هذه المسرحية كانت استقصاء لاكتشاف الدور الذي يؤديه الإنسان في تحديد مصيره. ويتعلق الأمر برجل في مقتبل العمر، داخل مدينة صغيرة، كان، قبل الثلاثينيات من القرن العشرين، يمتلك عدة أعمال تجارية مزدهرة .تزوج فتاة العمر التي كان يهواها، وأصبح أبا لطفل كان يرغب فيه، وبالتدريج، بقدر رما كانت مطامحه تتحقق، أصبح يعتقد أنه يحمل على هامته جبلا يتكدس ولا يراه وإن كان يكاد أن يلمسه ويمسك به، جبل من المكبوتات التي يلزم أن يؤدي ثمنها مما يملك، فقانون الحياة، كما أمكن له أن يتحقق من ذلك حوله، هو أن الناس حوله محرومون بهذا الشكل أو ذاك، فاقتنع، في أعماق نفسه، بأنه هو أيضا سيكون على شاكلتهم يوما ما. المسرحية، بهذا، تتشيد على أساس من الاقتناع بهذه الكارثة التي لا مفر منها، كارثة لاتقبل حتى عندما يحاول الإنسان استثارتها من أجل أن يعيش ويستعيد طمأنينته، مما يقوده في النهاية، إلى الاعتقاد بعلو الشأن بالنجاح الشخصي المتميز.

الآن، بعد عشر سنوات، يمكن لي أن أعتبر أن هذه المسرحية، بعيدا عن كونها كانت فشلا ذريعا وخالصا، لازما ربما، كانت تمهيدا للمسرحيات التي أعقبتها، خاصة بالنسبة إلى المسرحيات الأخرى كمسرحية **كانوا كلهم أبنائي** ومسرحية **موت وكيل متجول**، وذلك لعدة أسباب، ففي أغلب المسرحيات التي كتبتها في السابق، كنت أختار موضوعاتي صدفة وبدون تخطيط مسبق، أي أنني لم أكن واعيا بأي اتصال داخلي يربط مسرحية بأخرى كان بإمكاني أن أهتدي إليه من تلقاء ذاتي من خلالها. لقد بدأت بمسرحية حول مأساة أخوين في مواجهة التقدمية في الجامعة، وبمسرحية ثالثة حول فاجعة طبيب نفساني في سجن، حيث يجمع، بلا رحمة، الحمقى والأشخاص العاديين، مسرحية رابعة حول ضابط بحرية غريب الأطوار، تقوده رغبة الموت إلى القرصنة، وهناك، في الختام، مأساة حول صراع يتواجه فيه كورتيزومونتيزوما، مسرحيات أخرى بعدها، أشير بالحاح في هذا المقام ثانية إلى أنني، وأنا أكتب مسرحية **المحظوظ**، كنت أشتغل على موضوع لا علاقة لي به .فقد سمعت الناس يتحدثون عن رجل في مقتبل العمر من غرب الولايات المتحدة تمكن من اكتساب الاحترام في مدينته إلى جانب امتلاك كل شيء جعله يعيش في رفاهية كشخصية بارزة، لكنه، وبدون سابق إنذار ولا سبب ظاهر، بدأ يشك في الجميع بأنهم يريدون النيل منه، ونظرا لإلحاح هذا الإحساس لديه، فقد أتى على حياته كلها في أقل من سنة .

في السابق، لم أكن أقضي أكثر من ثلاثة شهور في كتابة مسرحية، أما في الوقت الحالي، فإن الشهور تنصرم ولا أتمكن من تحقيق ما أصبو إليه واكتشفت، بعد عشر سنوات من العمل المهني، هوة الدلالات السحيقة والتورطات التي تلغي بعضها البعض من داخل هذه الدلالات نفسها .في السابق أيضا كنت لا أجد صعوبة في ابتكار "قصة" ولا في اكتناه دلالتها فوق ذلك. الآن، أشتغل بمعنى لا يحدد للدلالة ورغم كل مجهود ذاتي فإنني أعجز عن كتابة مسرحية بشكل متواصل ودفعة واحدة. ذات يوم بينما كنت متمددا على شاطئ خطرت لي فكرة استبدال الروابط بين عناصر مسرحية لاتحل أبدا ولايمكن أن تجد حلا لقضية المحظوظ، لكنها، كما أتصور، أتاحت لي كتابة مسرحيتين، على الأقل، من المسرحيات التي لحقتها، كما أتاحت لي حل عدة قضايا أخرى .

إن ما اهتديت إليه، دون أن أدخل في التفاصيل، هو أن شخصيتين، كانت تربط بينهما صداقة في الصيغتين السابقتين، كانتا ملزمتين، منطقيا، بأن يكونا أخوين ولهما نفس الأب. لو كنت أعلم، في تلك اللحظة، ما أعلمه الآن، لكنت تجنبت الكثير من العنت، ولم يكن بمقدوري أن أنهي بنجاح تلك المسرحية لأن العقدة الظاهرة كانت تتماس فقط مع المسرحية الخفية التي كنت أحاول كتابتها. لكنني، وأنا أتفحص العلاقة بين الأب والابن والبحث عن القرابة، اكتشفت فيض العواطف الذي لم أستشعره في السابق، فبلغت حدا نادرا من الزخم. وهكذا، كانت حبكة مسرحية **كانوا كلهم أبنائي**، المسرحية التي كنت مطالبا بأن أكتبها، بعد ثلاث سنوات على وجه

التقريب، قد تشكلت، و بدأت بذرة جذور مسرحية **موت وكيل متجول** تتفتق.

إن مسرحية **كانوا كلهم أبنائي** انغماس و إفصاح عن عدة منطلقات ترتبط بما هو وارد، لكنه لا ينجلي و يتكشف إلا لماما، أمر لم أكن أعيه إلا في حدود دنيا. لقد كنت أرغب، أبعد من كل هذا في كتابة مسرحية تستمد معقوليتها عن ضرورة القياس اللازم، وحكي هذه القصة عن طريق جعلها قابلة للإدراك حتى بالنسبة لمن يجهل كل شيء، لكن ما حدث هو أنني ووجهت بمؤاخذة، في مسرحية سابقة عنها، إذ كتبت عملا فنيا مستغلقا بالنسبة إلى جمهور وسط. كنت أميل دائما إلى " العجيب " الذي يجعل الأشياء و الناس كما هي – هم عليه، في مسرحية **المحظوظ** حاولت أن أتوصل إلى هذا العجيب و أن أنقله إلى الخشبة، لكن هذا العجيب خذلني و كل ما بقي لأقوم به هو أن أسبر الأسباب و النتائج، الأفعال المباشرة، هندسة الروابط، و أن أحجم عن الإفصاح عن الفكرة إلا في حالة صدورها، قولا، على لسان شخصية من شخوص المسرحية. بعبارة أخرى : كان علي أن أترك العجيب يتعالى إلى ما فوق كما لو كان نذر تساقط تدريجي لا يرحم للأفعال المضادة. هكذا، استعدت التأمل مرة أخرى في رواية **الإخوة كارامازوف**، كتاب العجائب الكبير، و عثرت فيها على ما كنت قد أحسست به فجأة، أنه الحقيقة الكامنة فيه، حقيقته. ففي صفحاتها الأكثر إضاءة، رعبا و انشدادا إلى العجيب، نهتدي إلى احتشاد أكثر الواقع الخالصة كثافة : التفاصيل السرية للشخوص، الشكل الذي تثبت به نافذة، وضع ديمتري الدقيق عندما ينظر إلى

أبيه عبر النافذة، الوصف الدقيق لملابس الأب. و قبل كل ذلك : تعارض الموضوعات الدقيق، من داخل المسرحية، خلال المشاهد ذات التكثيف الدرامي الكبير، لا قبل ولا بعد. و بنفس النهج تقريبا أدركت كيف أن بيتهوفن كان يعلم كيف يحجم عن إعلان ما يستشعره إلى أن ينضج تماما، كيف كان يستعمل تصعيدات الصوت و الموسيقى وكيف كان يمنع على نفسه أن يقع في شرك التأثيرات السهلة في انتظار أن يكون ما يتعقبه قد أصبح جاهزا : إذا كان هناك عبارة تفيد في الإفصاح عن الإحساس الذي كنت أشعر به في تلك اللحظة فهي عبارة "تماسك و لا تنجرف، لا تترك أي شيء يحل محل الشكل، محل الوجهة التي تريدها وتتوخاها، ثم ما تقصده من عملك الفني، حينئذ، اكتشفت أنني، في المسرحية السابقة، تماديت في الإحساس أكثر من اللازم و لم افهم بما فيه الكفاية .

كنت أقترب من الثلاثين من عمري، وكنت قد ألفت قرابة اثنتي عشرة مسرحية، لم تكتمل فيها، في تقديري، أي واحدة بالفعل. كتبت عدة مشاهد وليس مسرحيات، و فهمت أن المسرحية هي بمثابة بنية عضوية لم أصغ سوى أجزاء قليلة منها، حينئذ آليت على نفسي، قررت، أن أكتب مسرحية أخرى، و إذا تضح بأنها، مرة ثانية، غير قابلة للأداء، فإنني سأغير الاتجاه. لم أكن أحب تقنية المسرح أبدا ومرة واحدة فقط أثارت اهتمام فرجة عندما مثلت روث غوردن مسرحية **بيت الدمية** بإخراج جيد هاريس. جاءتني الرؤيا و أنا أشاهد عروض جماعة المسرح : "ليس فقط لأن" لعب "المجموعة الباهر الذي لم يماثله، في اعتقادي، أحد منذ ذلك الحين في أمريكا،

و أنما طقس التشارك الذي ابتكر بين الممثلين و الجمهور. كان هناك، في ذلك نوع من التبشير بمسرح يشبه النبوءة، يذكرني بالمسرح الإغريقي حيث الدين و الإيمان هما قلب الدراما. تابعت عروض "جماعة المسرح"، وأثناء فواصل الاستراحة، كنت أستشعر حرارة وشغف المتفرجين و قد بلغ بهم ذلك حدا لا يضاهى من حيث الإقبال الذي يحرك الدواخل بل حد الولغ في عمق أفكارهم، و إذا كنت ككاتب، قد عنت لي أخطاء في تلك العروض، فإن ذلك لا يحول في شيء في كونها كلها تقريبا قد ساهمت في استلهامي، وعندما سمعت أن الجماعة قد انفرط شملها، بدا لي أنه مما لا يصدق أن تكون مجموعة صدّيقين، كما كنت أنظر إلى أعضائها من وجهة نظر فنية، تتكون من أفراد لم يكونوا منذورين لما كان بمثابة قضيتهم المقدسة ثم ينصرفون .

لقد كتبت مسرحية **كانوا كلهم أبنائي** عدة سنوات بعد حل الجماعة، لكنها كانت مسرحية يمكنني أن أقول بصددها بأنها كتبت لأجل مسرح يتنبأ : أنا واع بما تعنيه هذه العبارة و إن غمضت، لكنني أجهل ولا أستطيع أن أحدد، بكيفية أخرى، ما أعنيه بذلك.يعني هذا، ربما، مسرحا ملزما باقتحام حياة الجمهور،مسرحا مكتوبا لأجل المتفرجين الأكثر بساطة، مسرحا يفصح، في نفس الآن، عن حياتهم العائلية و عن عملهم اليومي، لكنه يفسح المجال أيضا لرغبتهم في التواصل الروحي و ينسج بين الماضي و الحاضر للروابط الخفية في الحياة. كان قصدي، في هذه المسرحية، أن أكون أقل ما يمكن مسرحيا، حذفت كل استعارة، كل صورة و كل وجه من وجوه

البلاغة، بما في ذلك تلك التي تقبل، بخفة ولو قليلا، على يد المؤلف. و كان من اللازم، في هذا، قدر الإمكان، ألا يمس بساطة المسرحي أي شيء. و يبدو لي الآن أنني، في ذلك، كما لو كنت، أحتل حصنا صغيرا. فقد كانت العملية تكمن في الحصول على مكان، بلا ضجة، في امتداد طبيعي لا نور فيه مطلقا، نور نهار هادئ باهر و جميل، و لم تكن تلك محاولة بدون جدوى، إنما هي نابعة من إرادتي في تصحيح أخطائي السابقة و تقويم تلك القصة التي اكتشفتها صدفة أيضا .

حدثتني سيدة ورعة، أثناء تجاذب أطراف الحديث في منزلي، من جهة الغرب الأوسط، عن أسرة تعرفها و تعرضت لفاجعة أثرت فيها تأثيرا بالغا : فتاة في مقتبل العمر و قد اكتشفت أن أباها كان يبيع للجيش عتاداً لا ينفع، وأبلغت عنه السلطات. كنا، في ذلك الحين، في غمرة حرب، ورغم أن السيدة لم تكن بعد قد أنهت قصتها فإنني قد حولت الفتاة إلى ابن، و كان الفصل الثاني من مسرحيتي جاهزا في دماغي.

كنت أعرف بما فيه الكفاية صلات هذه السيدة بقدر ما أعرف أفق تلك الطبقة البرجوازية المتواضع، أعلم أيضا ندرة الأحداث الكبرى التي تصلهم بشكل متواتر قبل أن تتلقفهم أوساطهم، غير أن كون فتاة في مقتبل العمر لم تكن مهيأة لتقبل ما القصد من كل ذلك و لكنها أبلغت عن أبيها حقا، غيّر ما كنت لا ألامسه إلا قليلا ، في مسرحيتيّ السابقة، إلى حقيقة ثابتة. لم أكن ادري أي صلة بين مسرحيتيّ، كل ما كنت أعلمه هو أن فكرة ما قد سكنتني، حبكة من العلائق التي كان بمقدوري، انطلاقا منها، أن أرسم الخطوط القوية

و المستقيمة، و لأول مرة، منذ أن بدأت كتابة مسرحيات أحسست بأنني أملك، في عمق وجداني، فكرة واضحة وضوح زجاج شفاف (بلور) : فاجعة الفصل الثاني، أي الكشف الكامل عن رعب فعل مناهض للمجتمع .

أحسست، وأنا أشعر بأنني أعالج حدثا موضوعيا، لأول مرة، تحولا في دوري ككاتب، وفكرت أنني ملزم بأن أكتب هذه المسرحية بالكيفية الفعلية التي تجعل المتهم الحقيقي، و هو يقرأها يمكن أن يقول بأن ذلك حقيقي بالفعل، بقدر ما هو مؤثر و واقعي أيضا في حياته الخاصة. و بدا لي أن كل المسرحيات التي كتبتها إلى حدود تلك اللحظة وأن كل المسرحيات التي شاهدتها كتبت لتقدم كعرض مسرحي، في حين أنّها كانتْ تقتضي أن تُكتب شهادة تتجاوز قيمتها إطار المسرح بأقصى مايمكن. حُكم على الفصل الأول بأنه فصل بطيء وكان نيتي كما كان قصدي أن أجعله بطيئاً، مع ذلك، نُظر إليه بكيفية تفتح الباب على مصراعيه لتحديد الضّجر بأن يحلّق في أجوائه. هكذا، ما إن لاح أول أثر للشك بصدد الجريمة، كان الرعب الفعلي بإمكانه أن يتسلل إلى قلوب المتفرجين، الرعب المتولد عن التناقض بين استكانة المجتمع التي كنت أعرض لها وبين تمديد مايمكن أن تثيره أزمة وعي.

كنت في حاجة إلى سنتين من أجل أن أنجز هذه المسرحية بنجاح كما كنت أتصور، خاصة بسبب صعوبة مماثلة إلى حد بعيد للصعوبة التي صادفتها في المسرحية السابقة : إنها قضية قرابة، ففي مسرحية **كانوا كلهم أبنائي**، لم تكن الجريمة جريمة تلزم

اقترافها، وإنماهي جريمة اقترفت منذ زمن بعيد، ولا كريس كيلر ولا أبوه كان بمقدرهما القيام بأي شيء يذكر من أجل بلوغ مايترتب عن ذلك. لقد حدثت الأذية، وحدثْت بشكل لايمكن إصلاحه، ولم يفضل من تصرف يمكن أن يتخذ سوى وعي جو كيلر واكتشاف الأذى الذي ألحقه وشعور الإبن تجاه تبينه لخطأ أبيه. كان من الممكن أن نقول بأن الأمر لايتعلق، في هذا الشأن، إلا بقضية أخلاقية، إلا أن المسرحية، بدقة أكثر، صممت بهدف حمل رجل، على تحمل مسؤولية أفعاله. بمعنى ما: القضية كانت هي نفس قضية ديفيدْ بيفز التي تناولتها في المسرحية السابقة، لأنه هو بدوره لم يكن على استعداد لتحمل أفعاله التي قام بها. يتعلق القسْر المسرحي، إنّ صحّ التعبير، في المسرحيتين معا بطبيعة التعارض بين الشخوص وتصوّرهم الشخصي، بأفعالهم، وبين الوصف الموضوعي لنفس الأفعال. لقد قيل بأن مسرحية **كانوا كلهم أبنائي**، في الغالب، مسرحية أخلاقية، وهذا حق، غير أن مفهوم الأخلاقية ليس خلاقية (Ethique) بما يكفي من الدقة إلى الحد الذي نجعله يبدو كذلك، فجريمة جوكيلرْ الذي كان سبباً في موت عدة طيارين حربيين يخفي عن عيون المتفرجين جريمة أخرى من جرائم الأخلاق، وهذا مايبرز الأهمية الجوهرية في هذه المسرحية. عندما أقول: «جريمة أخلاقية» فإنني أستعمل، ربما، تعبيراً ملتبساً، لكن ما أريده، عكس ذلك، هو الإفصاح عن نتائج أفعالنا، والقول بأنها لاتقل أهمية عن أفعالنا نفسها، ولانعير، رغم هذا، اهتماماً لذلك إلا نادراً لحظة القيام بما نقوم به ولايمكننا أن ندعي أننا نفعله، لأننا لانملك سوى وعي

جزئي بالنتائج المترتبة عنها. إن فاجعة جوكيلر، بعبارة وجيزة، ليست انعدام القدرة على التمييز بين الخير والشر، وإنما هي عدم القدرة على التسليم بصلاتها الشخصية مع عالمه، مع كونه ومع محيطه. جوكيلر ليس شريكاً خارجيا للمجتمع، إنه جزء لايتجزأ إن صحت العبارة، ولايمكننا متابعة أفراد جماعة فرداً فرداً، وتجريمهم جميعا، وأسرع في القول بأنني لا أتحدث هنا عن أي جماعة بصفة مخصوصة، وإنما عن الإنسان نفسه، فقط، الإنسان باعتباره جهازاً في الإنتاج وإعادة إنتاج المنتوجات، حيث تنفصل شخصيته بشكل تام عن أفعاله التي ينفذها.

إن ما تهاجمه مسرحية **كانوا كلهم أبنائي** هو رفض الانسجام الاجتماعي، ورسالة المسرحية ليست أخلاقية يعبر عنها بألفاظ الخير والشر، وإنما تقول توجد أخلاقية اجتماعية في كون البشر لايمكن أن يفلتوا من بعض أفعالهم. جُوكْليرْ بهذا المعنى، تهديد للمجتمع، والمسرحية مسرحية اجتماعية : اجتماعية لا لأنها تقدم جوكيلرْ وهو يبيع مواد فاسدة إلى أمّة في الحرب، لأن نفس هذا الجرم يمكن أن يصلح موضوعاً لرواية بوليسية دون منظور اجتماعي، وإنما لأن الجريمة تعود جذورها إلى نوع من الروابط التي تصل فرداً بالمجتمع وبالثقافة التي يمثّلها، وعندما تتغلّب هذه الروابط يمكن أن تحوّل مجتمعنا إلى أجمةٍ تختفي فيها ناطحاتنا للسّحاب. بهذا المعنى : للعزلة، في هذه المسرحيات، دلالة اجتماعية.

يجب أن أعود أدراجاً إلى التأثير الذي يمكن أن نفترض وروده لإبسنْ في هذه المسرحية والفصل بوضوح في هذه المسألة بداية :

في اللحظة الراهنة، كان لأثره وقع بين عليّ، وما توسّمته فيه، بصفة خاصة، مهارته في صياغة مسرحية انطلاقا من واقعة حقيقة. ففي مسرحه لاتوصف حالة ما وإنما تستكشف بالتدريج قبل أن يصرح بها عن طريق أفعال مباشرة لو قائع لا لامردّ لها، وهذا الإحساس لايخلط بالفعل الذي يخفيه. ولما كنت، منذ زمن بعيد جداً، قد ذكر ت بالتفصيل ما تجسده الشخصيات أكثر مما تفعله، فإنني أعد ت اكتشاف إبسن بإحساس مشجع. وكما قلت ذلك آنفاً، فقد كنت أكتب بحيث يمكن للجمهور أن يمزج بين مسرحياتي والحياة نفسها، وبدون أن أمنحها أي طاقة شعرية قبل أن الاقتناع بذلك بالفعل. كنت أرغب في جعل العالم اللاّ أخلاقي حقيقياً بما يكفي ومن تحصيل حاصل كما هو العالم اللا أخلاقي في مطلق إشراقه، على أنني أعتقد، رغم ذلك، أن هناك سبباً آخر خلق اكتشاف طيف إيبسنْ في مسرحي، السبب هو أن مسرحية **كانوا كلهم أبنائي** تبدأ في قصتها بشكل متأخر. هكذا : كما هو الشأن في أعمال إبْسنْ المعروفة أكثر من غيرها، يستعمل قسماً كبيراً من الزمن من أجل إدخال الماضي في الحاضر، وعليّ أن أضيف، ضمنياً، أن هذا التصور، تصور الفعل، يصادف، في الوقت الراهن، تمنعاً في أذواقنا، استعمال الزمن هذا، أكثر من كونه خاصية من خصائص الواقعية الأخرى، أو خاصية من خصائص النزعة المسرحية لدى إبسن، للدقة أكثر، باعتبارها تقنية، مما يوحي بانطباع أقرب مايكون من الافتعال الذي لانملك سوى الاتجاه إلى استبعاده في الوقت الراهن، لأن الواقعية، في صورة مظاهر أخرى، هي أسلوب عصرنا، غير أننا لن

نقبل بعد الآن أن تظل شخوص مسرحية ماجالسة على كراسٍ تتجادل حول أحداث انصرمت منذ سنين، بينما تكون، في الحياة، مشغولة بما فيه الكفاية بمشاكلها الحاضرة. إن المجهود الذي يبذل، في الحقيقة، لاستبعاد المعطيات الماضية، معطيات الماضي، كان من الممكن أن يستبعد الماضي كلية من المسرحية فوق ذلك. إننا نتلهف كي نستبق الأمر، ولهذا فإن الناقد الذي يدرس بعض المسرحيات التي لاقت رواجاً للحظة، سيجد صعوبة في تمثل ماكانت عليه الشخوص شهراً قبل أن تبدأ قصتهم، ومسرحية **كانوا كلهم أبنائي** لاتتسرع بالنسبة إلى الماضي، ليس لمراعاة تجاه تقنية إبْسنْ كما كنت أنظر إليها حينئذ، وإنما لأن موضوعة مسرحية هي موضوعة الفعل ونتائجه، وكان عليّ أن أجد طريقة للإرتقاء في الماضي، ماضي شخوص مسرحياتي، وذلك بهدف نجعل هذا الربط قابلا لأن يستشف.

إن التعديلات التي أخضعت مسرحياتي لها تشير بما في ذلك من كفاية إلى أن فكرة الربط بين فعل ما ونتائجه كانت هامة في نظري، فأم كِيتْ كِيلرْ، في الصيغ الأولى، كانت تقدم بدور جازم، أو، بصيغة أخرى، قناعاتها الفلكية كان لها دور محدّد (عنوان المسرحية الأصلي **هو برج القوس**)، ذلك أنني كنت أبحث في كل المناحي عن وسيلة للتحسيس بأهمية المحل الذي يتوالى بلا انقطاع ويشكل البؤرة، لكنه، بقدرما كانت المسرحية تتقدم، كان الصراع بين جو وابنه كرْيس يقصي الفلك إلى الخلف وكان التصوف يترك مكانه لعلم

النفس. بإيجاز : بينما كنت في السابق أحيل إلى تفضيل ابتكار شخصية امرأة مهووسة بعلم الفلك، هذا الالحاح القسري، اللحظة، لم يكن ليفيد في إلا في اكتشاف مقاصد الشخصية السرية. ويلزم، على الأفضل، قدمان للسير على الأرض.

قبل أن أختتم ما أنا بصدده بالنّسبة إلى هذه المسرحية قد يكون من المفيد أن أقول كلمةً عن نوع الاتجاه المسرحي الذي تمثّله، وأبسط شيء هو الحديث، في هذا الشأن، عن أحد مظاهر نزعة إيبْسَنْ من وجهة نظر تقنية : لا أفضلية لديّ لأيّ شكل مسرحي محدّد، هذا ما تبيّنه مختلف مسرحياتي، لكنه يوجد داخل نهج إيبْسَنْ عنصر لايمكن التقليل من شأنه ولا التغاضي عنه كما تجري العادة في أيامنا، وأقل مايمكن أن يقال هو أن مسرح إيبسَنْ يكشف عن المظهر النّشوئي (Evolutionniste) في نظرته إلى الحياة. فعندما نحضر لمشاهدة مسرحياته نكون واعين بصيرورة تغير وتطور. وأعتقد أن عدداً كبيراً من المؤلفين المحدثين لاحدّلهم يرون أنهم مطالبون بوصف مواقف أكثر من سرد أحداث، ومن الخطأ، إذن أن يعتقد بأن مسرح إيبسَن، عندما يقارن بمسرحنا، مسرح سكوني لأنه يكرس فصله الأول فقط، أو فصله الثاني أيضا، لبيان ماضي شخوصه. أكيد : إنه مسرح دينامي بشكل عميق، لأن الماضي البعيد لايستجيب للإكتمال مطلقاً إلا بهدف جعلنا ندرك الحاضر في كل تمامه كلحظة في لُجّةِ الوقت وليس، كما في عدة مسرحيات حديثة، كظرف لازمني بدون جذور. وإنْ كنت أستطيع، فعلياً، ألا أقبل مظاهر أخرى من أعمال إيبسَن، فذلك لايحلّ أمراً بأقل مايمكن،

وبالطريقة الأكثر تجديداً، وما أعتبره بمثابة القضية الحاسمة في الفن المسرحي : إن مسرحة الماضي واردة، وأنالا أتحدث فقط في هذا المجال من وجهة نظر تقنية، وإنما لأنني أعتقد أننا لا نأمل أن تصل شخصيات مسرحية ما، وتصل المسرحية ذاتها، إلى الحدّ الأدنى من الوجود الحقيقي دون كشف تام عن التناقض بين الماضي والحاضر، ودون وعي بالصيرورة التي يصير الحاضر، عن طريقها، ماهو عليه. وأعتقد، في النهاية، أن خاتمة المسرحية هي ابتكار لوعي عالٍ وليس فقط هجوماً شخصيا ضداً على الأعصاب وحساسية الجمهور. إن أثمن مافي أسلوب إيبسَن هو التشديد الذي يمارسه بإلحاح على شرعية العلائق السببية، وهو مالا نستطيع، مهما حصل، رفضه.

إن أكثر عنصر واقعي في «واقعية» إيبسَنْ بالتأكيد، هو هذا الذي أشرت إليه قبل قليل، لأنه كان واقعياً بنفس القدر الذي كان صوفياً كذلك. ولما كنا نجد في الحياة أسراراً لايمكن لأي تحليل أن يتمكن من جعلها تخضع للعقل، فقد يكون من الواقعية بمكان قبول، بل إعلان، هذا التعاقب بين الواقعية والصوفية كحقيقة، غير أن القضية ليست قضية اعتبار ماهو قابل للتفسير في الجوهر، وإنما جعل المعتقد قابلا للإدراك دون تشويه ولاتبسيط مبالغ فيهما لما لايمكن تفسيره. أعتقد، بالفعل، أن عدداً كبيرا من هذه المنطلقات اعتباطية، كما أعتقد أن هذا يكشف عن نوع من البلادة الجرمانية من حيث التعصّب لطرائق التفكير، ويميل إلى البرهنة أكثر من اللازم مما هو بيّن بدون لف ولادوران : هكذا نفهم بشكل جيّد عمق إسلوب إيبسَنْ، الأسلوب الذي يقوم على عدم إثبات أي شيء لم يسبق أن برهن عليه

بداهة والارتباط باستمرار بأجمل فرجة للحياة وبالتسلسل المتواصل للأحداث، من اكتشاف إلى اكتشاف. بعبارة أخرى : أعتقد أن واقعية إيبسَنْ لاتتعارض مع الغنائية التي أميل إليها كثيراً، وإنما تتعارض مع التكلف العاطفي الذي يكون دائماً نشازاً في التنغيم المسرحي : لقد ابتكر إيبسَنْ مسرحاً عظيما بقدر ماهو مفيد للحياة فائدة الآلة النجارية أو الجبر، نستطيع أن نعيب إيبْسَنْ، لكننا ونحن نفعل ذلك نحكم على أنفسنا بمسرح ميت.

IV

أعتقد أنه بإمكاننا أن ننسب الشكل الخطي لمسرحية **كانوا كلهم أبنائي**، جزئيا، إلى التحديد الدقيق نسبياً للمظاهر الإجتماعية التي تعالجها المسرحية. فقد صيغت أثناء الحرب وبدأت كتابتها أثناء الحرب، والتناقض بين تضحية البعض وثراء الآخرين معجبة مؤلمة، وفي الوقت الذي كان فيه حكام البلاد يعلنون عن قرب اليوم الكبير لتصالح الرأسمال والعمل، كانت تجربتي الشخصية تؤكد، كل يوم، أن لاشيء قد تغير خلف هذه الشعارات بهذا المعنى : كانت مسرحيتي جوابا عن الأسئلة التي كانت تحوم «في الأجواء». فقد كشفت بوضوح عما كنت أعتقد بأن الجميع كان يعلمه، لكن لا أحد كان يجرؤ على قوله، وظننت، في نفس الآن، أنني جئت بكشف كنت أتوقع أنه لاولن يصدّق أو يكاد.

عندما حظيتُ مسرحيتي بالقبول أحسست بفرح غامر بقدرما تملكني الاستغرابَ. فنجاح مسرحية، حظوتها وشهرتها، خاصة نجاحها الأول، يبعث قليلا على نفس الانطباع الذي يشعر به المرء عندما يضرب بابا فيخلعه في نفس اللحظة الذي يفتحه آخر: السقوط على الأرض أو عدم السقوط، لكن أكيد أننا نجد أنفسنا في غرفة جديدة كانت مغلقة في وجهنا إلى حدود لحظة ماوقع. هذه التجربة، بالنسبة إليّ، كانت مشجّعة إذ بدا لي، فجأة، أن الجمهور كان بمثابة جمع أخوي، وتملكتني الحرارة البشرية بشكل لم يسْبق. هذا ماسمح لي بالجرأة وسمح لي بالمغامرة أكثر. إن العجيب المستثنى لايكمن في شرك الأعمال الفنية المشوشة بشكل سيء لما كان الجمهور، وهو يتابع في صمت، تسلسل المسرحية، متأثراً، عندما يطلب منه ذلك. لقد انتابني إحساس بنفوذ المؤلف الذي يحق له، كما أعتقد، وهو النفوذ الذي يجعله، بواسطة إبتكاره فقط، ويجعل الناس يتأثرون جميعهم كما لو كانوا، ولو، حشداً من الغرباء لكنهم متآلفون.

لقد جعلني عرض المسرحية أتعرف على مهنة الممثل وعلى قدرته الرهيبة، وألزمتَ نفسي على أن أستعمل، بكل ما أملك كل موارد الممثلين، لكن الذي بدا لي أنه أمرٌ لايصدّق، في هذا العرض الأول، هو الصّمت الذي يخلقه كل عرض. لقد بدا لي أن الخشبة كانت أكثر اتساعاً وأكثر حرية وفخورة، بل سعيدة، مثلما هو الفكر الإنساني نفسه، ولذلك رغبت في تقبيلها ولثمها كليا. نجاح العرض يجعلك جديراً بالأصدقاء، العالم من حولك، وُدّي، وهذا أمر جيد جداً.

النجاح أكثر من الإخفاق ضراوة، يكشف لك أيضاً عما يظلّ غير مكتمل، لأن الإخفاق لايُحدّد دائما بما يكفي. وما أثار أكثر من غيره في مسرحية **كانو كلهم أبنائي** هو بنية المسرحية والطريقة التي خيطت بها، نقطة نقطة، إن صحت العبارة، وذلك بهدف نسج سجاد أمام عيون المتفرجين، غير أن تصميمها كان نوعاً من الضراوة، ضراوة كل لحظة تضاف إلى بنية المسرحية العامة. أما شكل المسرحية، كما أحسست بذلك، فلم يكن حسياً كما يلزم، أي أن تصوره للزمن لم يكن يطابق بدقة كافية تجربتي الخاصة.

أول صورة عنّت لي، الصورة التي كانت ستقود إلى مسرحية **موت وكيل متجول**، كانت صورة سيماء كبيرة، كبيرة مثل فلك (سفينة) خشبة المسرح عند مقدّمها وهي تفتح وتدفع إلى النظر **داخل رأس** إنسان: العنوان الأول للمسرحية كان هو داخل رأسه، وهذا العنوان كان دعاية عارية، لأن داخل الرأس كان نسيجاً من التناقضات. هذه الصورة كانت تتعارض مباشرة مع نهج مسرحية **كانوا كلهم أبنائي**، النهج الذي نستطيع أن نسمّيه خطياً أو متتابعاً بالمعنى الذي يجعل كل حدث أو واقعة يؤدي ـ تؤدي إلى ضرورة مايلي، فصورة الوكيل المتجول، منذ البداية، نشأت من قناعة أن لاشيء، في الحياة، يقبل عن طريق ما يترتب عنه، إلا أن كل شيء يتواجد جنباً إلى جنب، ويتواجد، في الحياة، يقبل عن طريق ما يترتب عنه، إلا أن كل شيء يتواجد جنباً إلى جنب، ويتواجد، في نفس الآن، في أعماقنا، ولانعرف الكشف عن ماضي كائن بشري لأنه هو ذاته، في كل لحظة، ماضيه الخاص، وأن الحاضر هو نتاج تصورات وعواطف وردود فعل لهذا الماضي، فقط لاغير.

كنت أتمنى أن أبتكر شكلاً يرتبط، باعتباره شكلاً، بصيرورة فكر ويلي لُومانْ حرفياً، غير أن «أتمنى» ليست هي الكلمة الدقيقة، الشكل المسرحي دائما، كل شكل مسرحي، هو تعاقد، طريقة لتحويل عاطفة ذاتية إلى مادة سهلة المنال بالنسبة إلى الجهور، من خلال العروض الرمزية، وقيمة هذا الشكل كشكل يمكن للمؤلف، على الأقل، أن يحكم عليه، وذلك بحسب الطريقة التي لايظلّ وفياً لما ينبغي أن يكون عليه أو يشوه الرؤية أو الإحساس الأصلي. كنت أسعى إلى الحديث عن الوكيل المتجوّل بطريقة أقرب ماتكون قدر المستطاع من الإحساس الذي شعرت به ولم أرد أن أبتعد عنه لصالح تأثيرات خارجية أو ضرورات مسرحية. وماكان ينبغي أن يتحقق لديّ لم يكن تصاعداً في التكثيف ولا اقتراباً دقيقاً على الدوام من صراع درامي، بل استهداف كلّ متصلّب بحثاً عن تطابق ما يختلف عن التطابق الأحادي الذي يقدم، منذ البداية، ما يتضمنه سلفاً من الإشارات وكل مايوفر للمسرحيّة انسجامها المطلق على غرار مانجده من تنغيم في الموسيقى مثلاً، وذلك كما كان البناء في مسرحية **كانوا كلهم أبنائي** ملزماً بأن يوحي مظهريا بانعدام هذا البناء، لكن هذا الاختلاف لوكان بامكاني أن أمتلكه، لهذه المرة، لكنتُ سأقص الحكاية وأقدم الشخوص كلها في خطاب واحد بلانهاية، بل في جملة واحدة، في ومضة ضوء، أما الآن فيبدولي أن شكل المسرحية هو شكل إقرار لانها تروى كالشكل التالي : يُتَحَدّثُ في الراهن عما حدث بالأمس، وفجأة، ونحن نرتقي سلسلة العواقب، عواقب ماحدث قبل ذلك بعشرين سنة، نقفز أبعد من ذلك أكثر ونعود إلى الحاضر ونستبق المستقبل أحياناً.

كان لزاماً عليّ في مسرحية **كانوا كلهم أبنائي** أن أؤكد الروابط القائمة بين الحاضر والماضي، بين الأحداث وعواقبها الأخلاقية، بين ماهو ظاهر وماهو خفي، أما في **موت وكيل متجول**، فإن كل شيء مؤكد سلفا، وكل ما كان عليّ أن أقوم به أن أقدم الأشياء وأعرضها على فكر المتفرجين. كنت أتصور أن الجميع يعرفون ويلي لومان، لكنني لم أعِ ذلك إلاّ الآن فقط، هذه حقيقة، فقد اعتبرت ذلك أمراً جلياً، وكان موقفي موقف لاعب يكشف عن أوراقه دون أن يحتسب ربط العناصر التي لاصلة بينها. لم تكن هناك سوى صورة وأحداث ومواجهات (تقابلات) وتقلبات دعابة ووسائل إثبات. هكذا، كان هناك بشكل متلبس للمسرحية، نوع من التصريح المعلن عن طريق المسرحية نفسها، شكلها ضمنياً، نوع من السذاجة المثيرة الناشئة من قناعتي أن الجمهور يشبهني، ورد الفعل لديه، متى تمكنا من التعبير عن ذلك بالكلمات، لم يكن مثل «ما الذي يستحدث؟ ولماذا؟»، وإنما : «آهِ ياالهي، هذا أكيد» (طبعاً).

إن مسرحية ما، هي، بمعنى ما، ضرب من ضروب المحكمة حيث يقوم الإتهام بأحد الأدوار، ودور آخر يقوم به الدفاع، لكن الكل يتعلق بالقانون، ومسرحية **كانوا كلهم أبنائي**، رغماً عني، تنتسبُ إلى شكل وإلى مؤلف، أمافي **موت وكيل متجول**، فإن قصدي المبدئي كان هو التأكيد على نفس الطموحات، إنما بشكل أعمق، بشكل أكثر جفافاً وغلظة، وبوعي مفتوح : لايكتفي ويلي لُومَانْ بجعل الناس يعتقدون أنه لم يعد يحتمل أيّ شيء وبلغ حده من التبريرات، فهو يقول ذلك لنفسه بنفسه، وما إن يدخل إلى الخشبة، لايوحي

بالصراع الكامل تدريجياً، الصراع الذي يضعه وجهاً لوجه مع إبنه، عن طريق إيحاءات تنثر في صفاء، فمنذ البداية، يواجه هذا الصراع. أما الحدث الذي تختتم به المسرحية فيعلن عنه منذ البدء ويصير موضوع كل لحظة من لحظات الفعل المسرحي. هناك الكثير من التجليات في المشهد الأول من أجل تأثيث نمط مسرحي آخر يحتفظ به، لخدمة شكل مسرحي آخر، ويكشف عنه بالتدريج. أما أنا فقد أردت أن أوضح أن هذه المسرحية من صنع فنّان، غير أن هذا القصد نفسه كان فنياً بأقل ماكان منتظراً، بقدر ماكان مضاداً، بشكل علني، لقواعد المسرح ولم يكن ممكناً، في أي لحظة، التستّر عما تكشف عنه الحياة نفسها تلقاء ذاتها، وهذا حتى على حساب ضربات المسرح وحساب الاحتدام الدرامي. لقد كان كل هذا نوعاً من الإقلاع عن مشاهد التحضير الدرامي والبحث، والسماح فوق ذلك، عما يمكن، داخل كل شخصية، أن يكون متناقضاً مع ترسيمة دفاع - اتهام، اتهام - دفاع، في المحكمة. بدأت المسرحية بعنصر نهائي هو أنّ لومان كان سيضع حداً لحياته، أما كيف ستجري أحداث المسرحية إلى غاية نهايتها، فلم أكن أعرف ذلك بتاتاً وقدرت ألا أشغل بالي بذلك. كنت مقتنعاً فقط لو تمكّنت أن أذكّرهُ دائما قدر المستطاع بأنه سيقتل نفسه، وبذلك تكون بنية المسرحية قد تحدّدت بضرورة استحضار ذكرياته كما لو كانت ركاماً من الجذور التي اختلطت بلا بداية ولانهاية.

إن بنية الأحداث وطبيعتها، كما قلت ذلك سابقا، تعكس مباشرة طريقة تفكير ويلي لومان في تلك اللّحظة الدّقيقة من حياته : إنه

ذلك النوع من النّاس الذي نراه يحدّث نفسه في قطار الأنفاق، مرتدياً لباسه بشكل مناسب، ينصرف إلى بيته أو يتجه إلى المكتب، منذ مجاً مع محيطه إلى حد أنه لايمكنه أن يمنع تجربته من تكسير إطار سلوكه الاجتماعي المصطنع، ونتيجة ذلك، يراهنُ على منظومتين من التفكير تتصادمان باستمرار. فعندما يلتقي بابنه هاپّي، مثلاً، في نفس اللحظة التي يتذكر فيها الظروف التي فجع به فيها من طرفه، يثور ضده، بينما إبنه، في تلك اللحظة بالذات، لايسعى إلا لتقديم العون له. لقد آل إلى تلك الفترة الرهيبة التي يصبح فيهما صوت الماضي قوياً بنفس قوة الحاضر. بعبارة مسرحية : بهذا النوع من التنامي ينبغي أن ننظر في شكل المسرحية لإدراك فحْواه عوض الاكتفاء فقط بالتلميح أو الإشارة إليه.

طريقة حكي القصة، بهذا المعنى، طريقة هوْجاء ولاتقل في ذلك عن هوج ويلي إذ تأتي جافة بقدرماهي مغرقة في الظاهر أيضاً، ويصعبُ آلا نضيف، لهذه الأساب الخاصة للغاية، أن الصيغ المختلفة لمحاكاة هذا الشكل صيغ منذورة للفشل، غير أنه لايمكن، حسب تقديري، أن ينطبق هذا على شخصية لايعكس هذا الشكل نفسيتها، ثم، إن قدرة استنفاد ماض قدرة طبيعية وعادية وبدونها لن يتحقق، أي تفاهم ممكن بين البشر. ويصير ذلك، بين أيدي الكتاب الذين يرون في ذلك وسيلة سهلة بالكشف، داخل مسرحية، عن معطيات داخلية، تقنيةً للرجوع إلى الخلف فقط : ليس هناك رجوع إلى الخلف في هذه المسرحية، وإنما هناك حركة متناغمة بين الماضي والحاضر وهذا، مرة أخرى من جديد، لأن ويلي لومان، وقد

يئس من تبرير حياته، هدم الحدود بين الماضي والحاضر كما لوكان أحدهم، وهو يرفع سماعة الهاتف، ليكتشف أن هذا الفعل البريء بشكل سويّ قد نقض مسوّغات حياته. بين هذه النتائج التي نحسم فيها سلفا بالنسبة إلى الأفعال العادية التي نتحمّل وزرها وبين التأثيرات العنيفة وغير المنتظرة، لكنها تبدو منطقية في الظاهر، هناك مكان لصراع جوهري في هذه المسرحية التي تمنحه، كما أعتقد، سخريته العميقة، وعلينا أن نشير، في هذا الصدد، إلى أن المسرحية وإن كانت قد حكم عليها سينمائياً في بنيتها، فإن الفيلم الذي اقتبس منها كان فاشلا. وأعتقد أن السبب العميق في ذلك، بغض النظر عن غياب الحساسية التي تسم الإخراج السينمائي، يكمن في كون أن الشحنة المسرحية لذكريات ويلي لو كان قد تعرضت للإتلاف بجعله يتوجه إلى الأماكن نفسها داخل المسرحية كما تخيلها فقط. إن رؤية رجل (إنسان) يفقد وعيه إلى حدّ الاقبال على مخاطبة شخوص خفية مشهد مرعب، يضيع الأثر، والفاجعة تصير سردية، عندما نجعل من هذا الكون المتخيل سياقا فعليا، تتهاوى الفاجعة لأن الحقيقة النفسية كان مبالغا فيها. لم يتغير ديكور المسرحية على الخشبة وذلك بالرغم عن تغييرات الأماكن العديدة، والإنسان فعلاً، لايكفي أن يغيب عنه حيث يوجد ليعني ذلك أنه، أو لايعني، يوجد في مكان آخر : إن قلقة يولد، بدقة، من كونه يظل واعيا بالمكان وبالزمن. كنت أعرف مسبقا أن الشاشة، مقارنة بالخشبة، محدودة في الزمان والفضاء، ليس فقط لأن التأثيرات الرئيسة ترتكز على الصور المرئية التي يحل، رغم سرعة تتابعها، بعضها محل بعض،

بينما على الخشبة تكون التغييرات، عن طريق الكلمات، غير منتظرة، وأيضا لأن صورة ما، بسبب مرونة الكلام واللغة، اللغة الانجليزية بالتحديد، صورة سابقة، يمكن أن تظل حيّة من خلال الصورة التي تليها. تميل السينما إلى حذف ماسبق، وهي بهذا تعرض نفسها لمجازفة تحويل ماهو مسرحي (درامي) إلى سرْدي، وليْس هناك طريقة أسْهل من رواية قصّة، كما ليس هناك أيضا وسيلة أصْعب من ترجمة الروابط إلى صيرورة دائمة حتى داخل المتواليات التي تفصح عن الأسباب العميقة لاستيهامات ويلي إذْ يزول التوتر كلياً. وأفترض أن الخطأ يعود إلى لزوم تصوير الممثلين داخل إطار مكبّر، وهذا يلغي وعيهم بما يحيط بهم. أما الخطأ فهو شكلي إذ لم يسْع إلى حلّ مسألة حضور الماضي الحاي : إن هذا التقابل، بل التوتر، هو حبكة المسرحية الخاص.

قيل وكُتب الكثير عن دلالة **موت وكيل متجوّل**، وبنفس القدر أيضا، سواء من وجهة نظر نفسانية أو وجهة نظر إجتماعية سياسية. هكذا قدمت مجلة لليمين المتطرف المسرحية كما لو كانت «قنبلة موقوتة» وضعت عمداً تحت صرح «النزعة الأمريكانية» بشكل لم يُسبق، بينما حكم عليها ناقد الدّايْلي وورْكرْ بأنها مسرحية منحطة (خليعة) بكل مافي الكلمة من معنى. وفي إسبانيا الكاثوليكية الكبيرة عرضت لفترة أطول من أي مسرحية حديثة أخرى، أما في روسيا فقد رفض إعدادها مسرحيا للعرض، لكنّها عرضت، من حين لآخر، في عدة بلدان تابعة لها. وبالنسبة إلى الصّحافة الإسبانية التي تتحكم فيها النزعة الكاثوليكية المتشددة فقد رأت أن المسرحية

تميل إلى إظهار موت الروح حيث لم يعد للإيمان أي وجود فيها. في الولايات المتحدة، وإن كانت قد ألصقت بها تهمة الدعاية الشيوعية، فقد طلبت مني مؤسستان كبيرتان لصناعة الملابس أن ألبي طلب الحضور للحديث عنها بحضور مستخدميها وموظفيها، بينما كان «قدماء المحاربين الكاثوليكيين للفيلق الأمريكي» يحتجون. في لندن لم تترك المسرحية سوى انطباع ضعيف، أما في النرويج، في إقليم الدائرة القطبية، فقد كانت مجموعة من الصيادين، لاتعرف الحضارة إلا عن طريق المذياع وزيارات متقطعة لباخرة وزارية - حكومية، تعود كل مساء لمشاهدة المسرحية كما لو كانت تتوجه إلى قداس ديني. وقد رغبت منظمة للوكلاء التجاريين المتجوّلين أن تتخذني رئيسا شفيعاً، بينما جعلتني مجموعة من مدراء البيع مسؤولاً، بشكل مباشر، عن صعوبة إيجاد وكلاء تجاريين متجولين. وعندما عرض الفيلم لأول مرة وصل الحد بدار الانتاج من الإنزعاج إلى حدّ أنها اعتقدت بأنه من الأفضل أن تنجز فيلما قصيرا يعرض مع الفيلم ويسعى إلى توضيح أن ويلي لومان شخصية استثنائية، وبأن التجارة نشاط جوهري لاقتصاد البلاد، وأن للوكيل المتجول حياة قارة وأرباحاً مضمونة. بايجاز: إن الفيلم الذي أنفقوا من أجله أكثر من مليون دولار كان فيلماً أرعن. الخوف يجعل الناس غير ما هم عليه لكثير مايعرضهم له من أمور غير محتسبة!

أما على الواجهة النفسية، فإن المسرحية خلقت جبلاً صغيراً من أطروحات دكتوراه الدولة فسرت رمزها الفرويدي وتوصّلت بعدد لايُحصى من الرسائل تطلب منّي إن لم أكن على معرفة

وإدراك بأن القلم الجاف المسروق من طرف بيف كان رمزاً قضيبياً. واعتقد آخرون أن القلم الجاف كان مجرد قلم جاف ونتيجة ذلك، فإن المسرحية لاقيمة لها. وزارني في بيتي أناس من كبار السنّ يبلغون ستين سنة، قدموا من كاليفورنيا، وعبروا كل البلاد من أجل أن أكتب قصة حياتهم، القصة التي كانت هي قصة ويلي لومان بالضبط. أما في رسائل النساء فيبدو أن الشخصية الرئيسة في المسرحية كانت هي ليندا، والأولاد كانوا يرون أن مدار الحكاية هما بيفْ أو هاپّي، وهناك آباء طلبوا منّي إسداء النصيحة كي يقترفوا جريمة قتل في حق أبنائهم. ورد الفعل الأكثر صراحة كان هو رد فعل ذلك المتفرج الذي عبّر عنه قائلا وهو يغادر المسرح : «لقد كنت أقول دائما بأن انجلترة الجديدة هاته كانت دائما بلدا كريهاً». هذا، على الأقل، حدث لاسابقة له، لأنه حدث بالفعل.

إن مابدا للناس لم يصدّقوه هو أنني لم أكن يوماً مابائعاً لأي شيء، وقد أحْجمتُ أن أوضح أي شيء كان حول هذا، وعندما كان يطلب منّي ما الذي كان يبيعه ويلي لومانْ، وماكان يحمله في حقائبه، لم أكن لأجيب إلاّ : «كان يبيع نفسه». لم أكن أريد محاكمة أي عقيدة أو مهنة، وعلي الأعتراف، عندما كنت أكتب المسرحية، بأنني كنتُ أجهل، تقريبا، كل أعمال فرويد، ولم أكن أهدف إلى هدم الصّرح الأمريكي ولاكنت أقصد تمجيد الأحاسيس الأمريكية أو علاج الآلام التي كانت تكدّر صفوحياة الناس : الحقيقة، أعني حقيقة ماكنت أقصد إليه، على أي حال، وهذا ماأستطيع تأكيده، حقيقة أوسع وأشمل في نفس الآن.

فقد وُلدت المسرحية من صور بسيطة، من منزل صغير، في شارع هادئ صغير أيضاً، كان يضج، في ماضي الأيام بصخب الأطفال، ثم أخلد للصْمت واحتله أجانب لم يكن في مقدورهم أن يعرفوا بأي فرح يكاد يشبه استيلاء الغزاة على المنزل الذي كان ويلي وأبناؤه، قبل ذلك، قد أصلحوا سطحه. المنزل الآن هادئ وبداخله مولودون جدد في الأسرةِ.

المسرحية تخلّقت من صور لاقيمة لها، بشر، ذات ظهيرة يوم أحد، مقبلون على غسل السيارة : أين هي تلك السيارة الآن؟ أين سنجد فرقة الغسيل التي نظفتها بعناية فائقة وتركت لتجفّ؟ أين هي الآن؟ ثم النقاشات التي لاتنتهي، والاندهاشات، النزاعات، الإهانات، الشخصيات، القرارات المضطرمة، الاستسلامات، الارتدادات، الفراغات، أسفار الذهاب، أسفار الإياب، الفرص ثالمدهشة والمؤامرات الصغيرة، الحلول الصاخبة، كل هذا في هذا المطبخ الذي احتله الأجانب الذين لاستطيعون سماع ماتقوله الجدران.

إنها صورة شيخوخة وموت أصدقائكم، صورة أجانب محلّ أهل الحل والعقد الذين لايعرفونكم ولايعرفون انتصاراتكم ولاحتى قيمتكم التي لاتقدر ولاتخطر ببالٍ. صورة نظرة قاسية ومتهمة لابن لكم يلقيها عليكم وقد أصبح، دون سابق إنذار، صافي الذهن بعد أن تخلص من أسطورتكم، الإبن الذي لم ينفصل عنكم أبداً ولايريد أن يعرف قطعاً أنكم عشتم من أجله وبكيتهم لأجله. صورة وحشية عندما يتحول الحبّ إلى شيء آخر ولكنه هناك، مقيم، في مكان مافي الغرفة دون أن نستطيع العثور عليه. صورة أولائك الذين

أصبحوا غرباء، أصبحوا قضاة بعضهم لبعض، فقط، صورة حاجة أكبر من الجوع بخاصة ربّما، صورة الحب أو العطش، ثم الحاجة إلى ترك بصمة في مكان من العالم. الحاجة إلى الخلود وحاجة يقين بأنكم كتبتم بعناية إسماً على خبز حلوى مثلجة ظهيرة يوم محرقة من أيام شهر غشت.

لقد بحثت عن العلائق بين كل الأشياء، مع إبراز أنها علاقات تفتقر بوضوح إلى صلة، ووجدت إنساناً وحيداً بشموخ، واعياً بأنه لم يصادف ذلك الحب إلا في نهاية حياته من أجل أن يهتدي إليه في تلك الغرفة حيث كان دائما مقيما. صورة انتحار جد متصل ومتوحد بالموضوع إلى حدّ أننا لانستطيع الإمساك بها، حيث أنه، كذات، يخلف ثروة للأحياء، صورة فرار أمام الفراغ. ومع هذا، عند نزول الستارة، صورة سلم، سلم بين حربين تترك المشاكل معلقة لكنها تسمع، رغم ذلك، في الحياة. وعلى امتداد المسرحية المعروضة تتولى صورة رجل بئيس في عالم غريب، عالم ليْس وقاءً ولاساحة حرب بالفعل، وإنما هو مجرّد من الوعود المهدّدة دوماً بالسقوط، ثم إنها صورة رجل يفعل دائما شيئا ما بأصابعه العشرة : «لقد كان يتقن استعمال يديه بحذق»، كانت زوجته تقول عنه من فوق قبره وقد ضحكت وأنا أكتب هذه الجملة، ضحكت ضحكة الفنان الشيطانية لأن المسرحية كلها تتلخص في هذه الجملة : إنه هو الذي خلق زوجة وإن لم يكن يدرك ذلك أو يعرفه، لم يصدقه، بل لم يقبل ذلك المصاف وحده، ورفعة السلطة، ثم الإحساس بأنه ربح ماكان يحتسب أنه الواقع الفعلي، المجرة المرسلة في اتجاه السّماء عن طريق

المصابيح الكاشفة، وهو يعتقد أنها نجوم حقيقية. تلك هي صورة هذا الرجل، وتلك هي صورة الأساس الذي انطلقت منه. فقد كان على رؤية المسرحية أن تنطلق من داخل رأس ويلي والتجول بدون حدّ في جميع الجهات والاتجاهات كما تمسح فنارة بحراً ولاشيء في أقاصي الضباب يمكن أن يظل غير مكتشف.

لقد كنت أطمح إلى منح المسرحية كثافة الشكل الروائي بتعدد وجهات النظر، بينما كل أبناء ويلي يقودون إليه. كنت أتوق إلى أن تحس شخصيات المسرحية أنها مسرحيتها، قصة تعنيها ولاتعنيه هو، وكنت أرى خطين متوهّجين متناسجيْن معاً ويتحركان في ذهن ويلي، تارة يندمجان كلياً ويلتحمان في الانهيار الأخير الذي يكشف له عن نفسه كي ينام في النهاية.

أردت في تصوّري المسرحية أن أقدم، قبل أي شيء، عرضاً حقيقياً للحياة، وفي المسرحية كما في الحياة كنت أرغب، باختصار، أن أعرض الحياة كما لو كانت قوة دافعة غريبة من العادات لدى الإنسان وحوله كما هو الشأن بالنسبة إلى السمك في البحر والبحر حول السمك، مهْدَه وقبرَه، أمله ورعبه. أردت أن أتحدث بنفس كلمات اليومي عن الوقائع الاجتماعية التي يتحدث عنها رجال الأعمال، لكنها تظل وقائع جدّ نثرية لايمكن نقلها إلى الخشبة ويعتقد الناس أنها قضايا فلسفية. فعندما يوجد مستخدم شاخ يستغنى عنه، هذا لازم، لأنه يصبح عاجزا عن الشغل، وقد رغبت، من خلال هذا، أن أجد الحسّ السليم لدى رجال الأعمال الذين يميلون إلى رجال ظافرين، غير أنهم يعلمون، في قرارة أنفسهم، أنه يلزم

امتلاك منتوجات أفضل لأفضل الأثمنة. ياالكلام المعسول الذي تتفوهون به! (في مسرحيتي يظهر هذا كما لو كان لدى البعض مثل مساس بالأعراض، فاضح ومشين للمجتمع! لكنه لم يكن كذلك بالنسبة إلى رجال الأعمال أنفسهم، وهم يعلمون أنها الحقيقة وقد ثمنت هذه الصراحة كثيرا).

في البداية، كنت أفكر في مسرحية دون فصل إنتقالي، فقد كانت هناك مادة متوفرة لاتسمح بتضييع وقت ثمين في العرض بواسطة خدع وتمهيدات ليست، في ديْدن الكاتب، سوى جسور بنيوية محكوم عليها سلفا. كما في مسرحية **كانوا كلهم أبنائي**، فقد كنت قد عزمتُ على عدم تضييع الوقت (الزمن) أو أي حركة، وإنما التسريع بأكبر قدر في اتجاه صلب المسرحية والعمل على عدم كتابة أي كلمة لادلالة لها بالنسبة إلى الشكل، وجعل الشكل مرناً بما فيه الكفاية للتعبير عن كل ما كنت أرغب في الإفصاح عنه، والارتباط بصيرورة فكر ويلي كما هو الارتباط بشكل القصة التي كنت أريد روايتها بالتمام.

المسرحية، في نظري، مأساة، ولما كان النقد الرسمي، خلال السنوات الأخيرة، قد عاب على ويلي لومان كونه أقل وزْنا ليكون بطلا تراجيديا، فقد بدالي ذلك أمراً لايوثق فيه. لم أفهم أنه كان لِزاما عليّ أن يصدرَ حكم ما، في شأن هذا الموضوع، وفق معايير إغريقية - إليزابيتية لاتعير اهتماما لأقساط الضرائب الشهرية ولآلات التبريد وسيارات الشفروليه وغير ذلك من الصّور التي لاتظهر على بوابات دلف، وإنما في شعلة آلات تسخين الماء بالغاز، الشعلة الزرقاء، إذ كيف يمكن للتراجيديا أن تدفع الناس إلى البكاء في أيامنا هاته؟

لقد أليتُ على نفسي أن لا أكتب مأساة وإنما أن أكشف الحقيقة، الحقيقة كما رأيتها، غير أنه، وأنا أؤاخذ نفسي بأنني صغت «شبه ـ تراجيديا» أرى اللحظة أن أفكاراً خاطئة، سخيفة جداً، قيلت في حقها أحيانا، وعلي أن أذكرها في هذا المقام : إن البطل التراجيدي، وهو ينزل، حسب أرسطو، من الأعالي الكبيرة، لايمنع من الجزم بأن شخصية مامن أصل بسيط لايمكن أن تكون بطلاً تراجيدياً، غير أن أرسطو، كما نعرف، عاش منذ قرون عديدة ولم يعد هناك سبب واضح للخضوع للپويطيقا، شأن ذلك شأن الرضوخ لهندسة إقليدس، خاصة أن البّويطقا قد تعرضت أكثر من مرة لإعادة النظر بطرائق جديدة، ولن أتجه، بنفس الشكل، مهما كان النبوغ الاغريقي، إلى البحث عن تشخيص لمرض لدى إپوقراط، بل لدى طبيب حصل على شهادته من إحدى جامعاتنا. كل شيء يتغير، وحتى النبوغ محصور بزمنه ومحدد بالمجتمع الذي يحيافيه.

أستطيع أن أهتدي وأن أعترض على هذه القاعدة أوتلك لدى أرسطو، باعتماد المنطق البسيط العادي، وذلك لسبب واحد فقط هو أنه كان يعيش في مجتمع عبودي، فعندما يحرم عدد كبير من النّاس من كلّ مبادرة، لأنهم عبيد، فإنه لايمكن تفادي تصوّر الدراما، بل المأساة، خارج طبقات المجتمع الأكثر بروزاً. يتعلق الأمر هنا بمسألة شرعية بُعد البطل وليس بالمكانة الإجتماعية، وهذا مايتعرّض للخلط غالبا، وما دمنا نسند للبطل إمكان تغيير شروط وجوده المادية، فإنه يبدو لي أننا لانستطيع أن نحرمه من دور بطولي. إن مسألة المرتبة الطبقية في المجتمع مسألة هامة من حيث إنها تعكس

المسألة الاجتماعية في حياة البطل. أكيد أننا متى قدّمنا على خشبة المسرح شخصية تقوم بأعمال هي أبسط الأعمال في الحياة وكشفنا، فجأة، بعد ذلك أو أوحَينا بأن هذه الشخصية هي رئيس الولايات المتحدة، فإن أفعاله حينئذ تتخذ أهمية أكبر بقدر ماتتخذ دلالة أعمق من حالة أخرى يتعلق الأمر فيها ببقّال الحي عند زاوية الشارع، غير أنه في نفس الآن، لاتكون وظيفته كبطل مرتبطة مطلقا بمكانته الطبقية إلى حد أن البقال لايكون في مكنته أن يتجاوزه على مستوى التراجيديا، علما بأن حياة البقال بالطبع تعرّض، مثلاً، بدوام السّلالة وبالعلائق بين الإنسان واللّه، بقدر ما تشكك في الأسئلة التي تحدّد الإنسانية بايجاز، إلى جانب أنها تشكك في أفضل طرق العيش من أجل أن يكون العالم وقاء أليفا وليس ميدان معركة أو كوكباً معتما تخترقه، دون توقف، نفوس لاتهمها الماديات.

في هذا الصدد : إن مسرحية **موت وكيل متجول** مسرحية يصعب تحديدها لأن لا أحد يتدخل للإفصاح موضوعيا عن الرؤيات العميقة التي أعتقد أنني حشرتها فيها، وإذا كانت المسرحية قد خضعت لنوع من السهولة وكشف بوضوح تام عن دلالتها، فإنني أعتقد أنها كانت من الممكن أن تنال رضى نوع من النقد أكثر فأكثر، لكن هذه المسرحية كانت تطمح إلى أن تكون تعبيراً عن الواقع أكثر مما هي مسرحية تعرض، إذ لم يكن يهمها أن تعكس أراء المؤلف، وإنما بذلت جهدها للكشف عن آثار أخلاقية ماوعن قوانين اجتماعية، فعلها المسرحي لايقل قوة وتأثيرا عن الأفراح عكس ماهي عليه القوانين القبلية الممنوحة من قبل آلهة لا إسملها. ولا

أدعي أن هذه المسرحية هي نموذج خالص لما أعتقد أنه التراجيديا، فما أقترحه، ببساطة، هو التأكيد على حدث تاريخي، وهو عنصر أساس في كل تصوّر للتراجيديا. هذا الحدث التاريخي هو التحول الدقيق لدلالة المكانة الاجتماعية منظورا إليها بين لحظة الحاضر ونوع من الماضي، وما يبدولي من الأهمية بمكان هو كون هذا النوع من البرهنة يخفي اعتبارات جد هامة بكثير.

من بين قضايا المسرحية قضية الكثافة، إذ لايهم أن تعالج مسرحية حديثة موضوع بقّال أو رئيس متى كان التزام البطل في حياته كثيفا بنفس القدر الذي ينبغي أن يكون عليه، ولايهم أن يتهاوى البطل من أعلى ارتفاع إلى ارتفاع أقل، أن يكون واعيا بشكل سام أو بشكل محدود بما يحدث له، أو أن يكون كبرياؤه هو الذي يتسبّب في سقوطه، أو أي علامة غريبة مستتر ة خلق الغيوم، لايهم كل هذا متى كانت الكثافة وكانت الرغبة الجامحة لدى الإنسان أن ينتهك حدوده ومتى كانت إرادته الموحشة أن يتحمل شخصيته الخاصة، لايهم عندما تكون كل هذه غير مستحكمة ولها مكانها وإلاّ فلن يكون في داخل هذا كله سوى مشروع تراجيديا وليس مادة حية، وأعتقد، من جانبي، أن حاجياتنا الدائمة للتراجيديا تأتي من ضرورة مواجهة فكرة المو ت من أجل مضاعفة رغبتنا في الحياة، وأعتقد أيضا أن هناك، أبعد من معنى كهذا لما هو تراجيدي، عدداً كبيراً من التنويعات الشكلية التي لن يتمكن أي تحديد من الاحاطة بها على الاطلاق.

هناك قضية أخرى تتطلب الاهتمام هي النظرية التي يطلق عليها نظرية «البطل الظافر»، وترتبط بشكل وثيق بوعي البطل

المستعاد: إننا نخطئ كلية متى كنا نعتقد أن البطل يحولنا إلى سعداء عندما لا يضحي بنفسه، مثلا، من أجل قضية، ويجعلنا أشقياء وحزانى عندما يموت مجانياً، وكي نذهب أعمق في سبر الأشياء، فإنه يجب القول بأن موت إنسان ماهو، ويجب أن يكون، أمراً مشيناً بالفعل لايسعد أحداً بالمرة، غير أنه، في عدد لاحدّله من الحالات، الموت ذاته، هذا النفي الأخير، يمكن أن يكون، بقدر ما يبدو ظاهريا، تأكيدا للشجاعة ويعين على التمييز بين سلوك الإنسان وسلوك الحيوان. وأعتقد أن هذا التمييز هو أساس قاعدة تصور البطل الظافر هذا. ففي مجتمع مؤمن يمكن لطبيعة الموت أن تقدم الدليل على وجود الروح وتبرر، من ثم خلودها، أما في مجتمع لايؤمن فقد يصعب أن نسلم بتصور كهذا اللبطل الظافر، غير أن الحاجة إلى الإتيان ببراهين، عكس ذلك، على إنسانية الإ نسان يمكن أن تجعل انتصار البطل أكثر واقعية، ولأنه أمر طبيعي أن لايكون هناك اتفاق داخل مجتمع منقسم كلياً حول تصوّر الحياة أصلا وحول تصور الموت أيضاً، فأفكار الحياة والموت أفكار محملة معاً بتفاهات لا تحسبُ.

إن ويلي لومان لايشعر بالفرح استنادا إلى تحديد ما للتراجيديا وإن كان قلبه منكسراً وهو يدنو من نهايته، وإنما لأن تصوري لهذه الشخصية، ببساطة ، يتضمن هذا الفرح، وعمق طبع ويلي لومان يكمن في أنه حصل على وثيقة إثبات جدهامة هي أنه يعرف محبة إبنه له وأنه قبله وغفر له، ذلك هو سبب وجوده تقريبا، أي ذلك الإحساس الأبوي الذي كان يطمح إليه على امتداد حياته ولم يتمكن من الوصول إليه إلى حدود تلك اللّحظة. أما أن يكون عاجزاً، في

العمق، عن تحمل هذا الانتصار أو يدفعه ذلك، عكس ما حدث، إلى الموت، فإن في الأمر جزاء خطيئته التي تتبدى في تعاطيه لنوع من تزييف الكرامة ونوع من المراء من أجل الفوز فقط إلى حدّ أنه لم يعد يقوى على تقديم الدليل على وجوده إلا عن طريق إخلاف عقبه على آخر ثرورة يملكها هو بالذات مقابل تأمينه عن الحياة.

عليّ أن أسلّم بأنني أخطأت في التقدير إذ لم أفكر وأنا أكتب المسرحية، أن هناك مالاحصر له من الناس عبْر العالم لايدر كون هذا بوضوح أو أنهم لايقبلون سخافة بعض الحيوان، لذلك كنت عاجزاً عن مواساة الجمهور بصدد موت ويلي، كما أنني لم أستشعر بما فيه الكفاية بأن قلة قليلة من المتفرجين سيكونون أكثر إحساسا بالنسبة إلى كونه إنسانا شجاعا، غير مهيأ لوضع أقل شأناً، وأنه يقود حُلمه إلى نهاية المطاف. كنت أعتقد، في الأخير، أنه كان واضحاً وجلياً مما فيه الكفاية أننا لم نكن نواجه إنساناً فظاً وغبياً يتجه بلاوعي نحو الكارثة.

لست متهيباً لأنني أدافع عن ويلي لومان أمام محلّفين سيقرون إن كان بطلاً تراجيدا أو ليس كذلك، أسجل فقط أن ثقل العديد من المفاهيم القديمة أضل الطلبة والنقاد الذين لم يعودوا يبصرون الواقع وليس فقط مايتعلق بمسرحيتي. إذا كان ويلي لم يستشعر سلفاً بعده القصيّ عن القيمِ الأكثر دوماً، فإنه سيكون معرضاً للموت أصلاِ وهو يغسل سيارته ذات يوم أحد بعد منتصف النهار ويستمع إلى نقل مباراة في كرة القدم الأمريكية، لكنه كان مرتعبا لتأكده من وضعه المزيف وقد ظل، على مدار حياته، مهدّدا بالفراغ، فراغ كل

معتقداته، بقدر ماكان واعياً أشد الوعي بايجاز، وأنه كان عليه أن يجد تعويضا روحيا أو الزوال نهائياً بما أنه أمضى حياته كلها يراهن على هذه القناعة الأخيرة. لقد كان عاجزاً، دون شك، عن الإ فصاح عن وضعه بمايلزم من القول، وهذا يعني أنه لم يكن واعياً، وإنما واعياً بالفعل وبكيفية عالية على عكس رخاوة وعبثية الحياة التي اتبعها.

لوكان ويلي قادراً على الإحساس بأنه كان ضحية قناعات، ولوعرف عن أي شيء كان متهماً ولو هو بريء لكان أكثر حصانة وبعد نظر، لكنه، فيما يبدولي، يوجد داخل كل شخصية حدّ ضيق من وضوح الرؤية حتى لدى الأكثر موهبة، وهذا الحدّ نفسه حدّ مفيد، بل إنه حدّ لازم للتراجيدْيا. إن وضوح الرؤية لايمكن أن يتحقق إلاّ عندما يعالج المؤلف كيانات، مثل پروميثيوس، أما حين يتعلق الأمر بكائنات بشرية، فإن المهم هو معرفة إن كانت حياة البطل بالذات حياة متينة بما فيه الكفاية ليعوض المتفرجماينقص. لو أن أوديب، مثلا، كان واعيا بما يكفي بما يختلج داخله من قوى متصارعة، لأمكنه، بالتأكيد، أن يقدم الدليل على أنه لم يكن مذنباً في الزواج بأمه، لأنه لاهو ولا أحد غيره كان يعرف أنها كانت أمه.

كان في إمكانه أن يقرّر الطلاق على أمل أن يجمع معلومات حول عائلة زوجته التالية، وبذلك يكون قد حرمنا من مسرحية جيدة جداً ومن العقدة الشهيرة التي تحمل إسمه، لكنه لم يكن واعياً إلا في حدود، واعيا وعياً إلى حدّ ماكاف ليشعر بأنه مذنب ولايجد عزاءً سوى أن يفقأ عينيه. ما التراجيدي في هذا الأمر؟ لماذا ليس فقط أمراً مثيراً للسخرية؟ كيف يمكن لنا أن نقدر إنساناً يصل إلى

أقصى مايمكن أن يصل إليه بسبب خطأ لم يكن في استطاعته أن يمنعه؟ في الحقيقة : ليس الإنسان هو من نحترم، وإنما القانون الذي انتهك وهو يعلم ذلك أولا يعلمه، لأننا نعتقد أنه قانون يحدد كينونتنا كبشر. وخطأ عدة نقاد بصدد مسرحية **موت وكيل متجول** يكمن في أن هؤلاء لم يروا بأن ويلي لومان إنتهك قانوناً بدونه لايمكن للحياة، بالنسبة إليه وإلى العديد من أمثاله، إلا أن تصير بأن تصير غير محتملة بل غير مفهومة، وهو القانون الذي بحسبه لايمكن أن يجد إنسان فاشل مكانه في المجتمع. إن قانون النجاح والشهرة، كزنا المحارم، لايحاكم فيه الشرع أو الكنيسة، وإنما هو قانون مستحكم في الناس بشكل لايقل أثراً : إنه قانون كريه على الإطلاق حتى بالنسبة إلى من يتبعه بدون بصيرة لأن الفشل يقصى المرء رأسا من المجتمع، لذلك من السهولة بمكان أن ينظر إلى ويلي وكأنه أخرق حتى عندما نخضعه للقانون الذي قتله. ونفس الشيء يمكن أن يقال بصدد قانون ويلي، تلك العقيدة التي توحي له بالذنب، فهو ليس مؤسسة اجتماعية متى تعرضت للتخريب ستهددنا جميعا : إنه اعتقاد عميق في خير مثير للشك ودوره، عكس ذلك، هو أن يثيرتخوفنا الشديد أكثر من ضمان طمأنينتنا حول وجود منظومة ميتافيزيقية للعالم، منظومة لاترى لكنها إنسانية. لقد حاولت، في هذه المسرحية، أن أهتدي لهذا الخوف الشديد وذلك عن طريق مقابلة محاولة ويلي . لقد حاولت، في هذه المسرحية، أن أتصدّى لهذا الخوف الشديد وذلك عن طريق مقابلة محاولة ويلي كنظام للاعتقاد والإيمان، أي قانون الحب مع قانون الظفر. هذا الحب

يجسده بيفْ لومان، لكن ويلي، عندما يدرك ذلك ويعيه، لايمكن لذلك سوى أن يكون مجرد تعليق ساخر عن الحياة التي ضحى بها من أجل التسلط ومن أجل الفوز وكل حسناته.

V

ليس هناك من تكافؤ ممكن بين مسرحية وبين منظومة فلسفة سياسية، ولا أعتقد أن عملاً فنياً بامكانه أن يخدم قناعة سياسية بما في ذلك قناعة صاحبه، مؤلفه، وإنما يضعف عندما ينخرط في ذلك بأي ثمن، لسبب بسيط هو أنه لاتوجد عقيدة سياسية، مثلما لاتوجد نظرية تراجيديا، لاتوجد هذه العقيدة التي يكون في مقدروها أن تشمل تعقد الحياة الفعلية نفسه، لكنه ليس هناك من شك في أن قناعة المؤلف السياسية عامل من العوامل، بل إنها عامل هام في تصور عمله الفني، إلا أنه إذا كان يريد أن يجعل من هذا العمل عملاً فنياً فعليه أن بخضع لرؤية موضوعية للعالم أكثر من الخضوع ومن مراعاة أفكاره الخاصة أو تطلعاته بالذات. وإذا كنت قد أبرزت تفضيلي لمسرحيات تنطلق من علم النفس أو من المشاكل الاجتماعية، فإنني أو من أيضا باستقلال الفن، وأو من بذلك لأن تجربتي قادتني إلى الاعتقاد بذلك.

ربما تكون مسرحية **كانوا كلهم أبنائي** مسرحية ماركسية، وتنحدر من ماركسية من عيار طريف، ذلك أن الشاب كيلر، عندما يؤاخذ أباه، فإنه يؤاخذه بكونه استغل وضعه الاجتماعي لاقتراف أفعال شائنة بشكل بعيد الغور، وهذا يتضمن، كما جعلني ألاحظ أن السوفيات عندما سحبوا مسرحيتي من مسارحهم، أن السلوك

الطبيعي لرأسمالي سلوك أخلاقي، أو يمكن أن يكون أخلاقيا على أية حال : إنها أطروحة لايمكن أن يقبلها أي ماركسي، فكريس كيلير لاينوي قطعا أن يحل مقاولة أبيه التي شيدت بفضل دماء المحاربين، وإنما فقط من أجل إدارتها بنفسه بشكل سليم.

إن الشخصية الأكثر استقامة في مسرحية **موت وكيل متجول** هو الرأسمالي شارلي، شارلي الذي لاتختلف طموحاته عن طموحات ويلي لومان، الاختلاف الكبير هو أن شارلي ليس متحمساً، فقد اعتاد أن يعيش دون اندفاع، ذلك النزوع الروحاني الذي بحث عنه ويلي إلى غاية وفاته، وبينما نجد أبناءَ ويلي غير سعداء، فإن إبن شارلي، بيرنار، يشتغل بجدّ ويتابع دروسه باجتهاد ومثابرة ويحصل على نتائج ذات قيمة لايستهان بها. إن هؤلاء من نفس الطبقة الاجتماعية وتربّوا نفس التربية كما أنهم يعيشون في نفس الشروط : هل هناك نظرية خلف هذين التصوّرين للحياة؟ لانظرية، وإنما فقط لأنني أعرف أنني أكثر سعادة عندما يعكس عملي الفني وجه الحقيقة المضاعف، وقد انطلق سجال غامض بعد نجاح مسرحية **موت وكيل متجول** حيث حاول البعض أن يؤيّد أو يناهض المسرحية كما لو كانت يسارية أو تظاهرة عن انحلال اليمين. هناك في أساس هذا النقاش، مايشبه التأكيد أن عملاً فنياً مايلخّص القناعات السياسية لمؤلفها، حقيقة كانت أو مفترضة، فضلاً عن كون مواقفه الساسية التي اتخذها، عنصراً صالحاً لإصدار حكم جمالي. لا أعتقد ذلك سواء فيما يتعلّق بأعمالي أو فيما يتعلق بأعمال الكتاب الآخرين.

إن أكثر مسرحية تقدمية أعرضها ليست مسرحية في **انتظار ليفتي** للكتاب كلايفوردْ أوديتْسْ وإنما هي مسرحية **حمقاء شايّو**: إنني أجهل كل شيء عن قناعات جان جيرودو، ولايشغلني ذلك أبداً، لكنني أعتبر هذه المسرحية كما لو كانت صكّ اتهام مباشر بشكلٍ معلنٍ لم يستظهر ضدّ الاستغلال الرأسمالي من قبل. وإذا نحن حكمنا على بيرنارد شو، من خلال مسرحياته، هو الذي كان اشتراكياً، فإننا، كما نعلم، سنخطئ، لأنه لم يكن يؤْثر الطبقة العاملة، بل الارستقراطية المتوسطة التي كانت تعيش دون أوهامٍ اجتماعية أو اقتصادية على السّواء. هناك أيضا نزعة من القدرية الصّوفية لدى إيبسنْ، وهي نزعة تبلغ من الشره إلى حدّ أنه يعرّض بكل معتقداته العلمية، ونجد لدى هذا التقدمي جزءا لايستهان به من كراهية أولائك الذين نطلق عليهم صفة الجمهور عادة. ستطول اللائحة وتكثر التناقضات المربكة، ذلك أن عمل مؤلف ما، من طينة من نقدّرهم، يتجاوز إدْراكه العام ولايخضع للملاحقة من منظور ثقافي موضوعي. أما فيما يتعلق بي أنا شخصيا فقد كان يصعب عليّ دائماً كتابة مسرحية وأنا أعرف سلفا دلالتها ومضمونها العميق، فرغبة الكتابة تنبثق من سديم داخلي يستدعي أمراً، بقدرما يستدعي دلالة، وهذه الدلالة لاتظهر إلى الوجود إلاّ والعمل الفني ينكتب شيئاً فشيئاً، بدون ذلك يموت العمل قبل أن يصل إلى نهايته. هكذا عندما نتحدث عن عمل فني كما لو كان عملاً موضوعياً لداعية هو ضرب من ضروب اللاّمعنى الأصلي شريطة أن يتعلق الأمر بمسرحية، أي بعمل فنّي.

IV

لقد حاولت، وأنا أكتب مسرحية **موت وكيل متجول**، أن أخلع على المؤثرات أقصى مايمكن من الفاعلية، غير أنني عندما لاحظت إلى أي حد بعيد يصدم ذلك الجمهور صدمت أنا بدوري. لقد كنت أرى دائماً أنني متفائل كما نظر إلي الناس، لذلك فحصتُ عملي وتساءلت إن لم يكن هذا العمل المسرحي الذي كتبته وأنا سعيد كل السعادة كان عملاً حزينا بقدر ماكان يائسا كما حكم عليه الجمهور، فإما أنني كنت قاسياً جداً إلى حدّ أنني تجاوزت المتفرجين في ذلك، وعلي، كما كنت أتصور قادراً على ذلك، أن أتأمل الألم بأقل مايمكن من الرعب، أوأنه كان هناك في داخلي إنسان آخر لاعلاقات بعيدة لديه مع ماسأسميه رؤيتي المرحة عوض ذلك لما عليه الإنسانية. لقد أحسست بالحرج وأنا أرى الدموع في عيون المتفرجين، أحرجت لما كنت قد أقنعت كل هذا الحشر من الناس بأن الحياة لاقيمة لها ولاتستحق أن تعاش، فالمسرحية قد أوّلتْ بهذا الشكل عموماً، وأجد نفسي مدفوعاً إلى أن أضيف بأنه لم يكن مطلوبا أن أتحرج، وبأنني اقتنعت بأن مسرحيتي لم تكن مرافعة لصالح التشاؤم، فأنا لست متشائما أبداً. إن الحماس والتعاطف اللذين قوبلت بهما المسرحية ساعداني، رغم ذلك، على تغذية ميول متقابلة لديّ وتجذير هدفٍ مختلفٍ. هذا ماكان منتظراً أن تتولّد عنه مسرحية **ساحرات سالم** في النهاية، غير أنه، قبل أن تتخذ الشكل النهائي، كان هناك موضوع فرض نفسه عليّ في سياق درامي خالص أستطيع أن أذكر ببعض تفاصيله الجوهرية بالقول إن كان الوكيل المتجول

«يتقدم في النص» فاتحاً ذراعيه وهو يجرّ خلفه، عن طريق ذاتيته، جملة أفكار، شحنة من الملحوظات والأحاسيس والاقتراحات والحدوس لاتقل غنى عن الاختيار، فإن بإمكانه تغيير الاتجاه كلما أراد ويلاحد من خلال عالم يعرفه الجمهور جيداً، والمسرحية، في هذا، من وجهة نظر مسرحية، تجعل المتفرجين ينسون أنهم في فرجة عندما تكسّر حدود إرْثٍ طويلٍ من الواقعية. إن عناصر التعبيرية استعملت كما هي في المسرحية ، غير أنه لما كانت طباع ويلي لومان قد رسمت بطريقة ذاتية دقيقة، فإن الجمهور لم يكن عليه أن يعني بأنه يشاهد استخدام تقنية لم تبتكر، إلى حدود ذلك، وسوى مسرح بارد، موضوعي وذي أسلوب-جزل، ولقد استعملت التعبيرية عن قصد، لكن ذلك كان دائما من أجل خلق حقيقة ذاتية، والمسرحية التي كتبتها في «الظاهر»، كانت تبدو وكأنها لم «تكتب»، وإنما «أقبلت» إلى الخشبة : التعبيرية الألمانية، بعد الحرب، كانت دائماً تجتذبني بقدر ماكانت تضلّلني وتحول اتجاهي وذلك لما تحمله من إشراق وبهاء، وأحد الدوافع الكامنة وراء كتابة **موت وكيل متجول** كان هو استعمال أسلوب التعبيرية في كتابتها الرائعة، خاصة من حيث صفاؤها في الإحساس بإنسانية الشخوص، لكنني لم أشغل نفسي بالأهداف التعليمية التي كان يقصدها الألمان.

هذه الاعتبارات وغيرها من صنف الاعتبارات التقنية والدرامية كانت تمهّد لما ستكون عليه مسرحية ساحرات سالم، لكن «ماكان يدور في الأجواء» كان يوفّر حبكة القصة الحقيقية. وإذا كان الاستقبال الذي حظيت به مسرحية **كانوا كلهم أبنائي** أو مسرحية

موت وكيل متجول قد لطف الناس من حولي، فإن أحداث السنوات الخمسين، بعضها على الأقل، قد جعلت هذا اللطف وهماً. لم يكن ذلك، فقط، لصعود الماكارثية التي جعلتني أحسّ بنوع من عدم الاستقرار، وإنما شيء كان يبدو أكثر غرابة وغموضا هو الحملة السياسية التي كان يقودها اليمين المتطرف موضوعياً وبدقة متناهية وما تولد عنها من رعب ومن ذاتية في تصور الواقع أيضاً، إلى جانب ولادة نزعة روحية مبالغ فيها اتخذت بالتدريج طابعاً مقدساً. لقد صدمني هذا الذي كان يحدث بشكل لايمكن تصديقه لأن قضية «نثرية» وبئيسة بهذا الحجم رفع من شأنها رجال جدّ مثيرين للسخرية، فما كان من شأن ذلك إلاّ أن يشلّ التفكير نفسه. أكثر من ذلك كان مدعاة لأن يراكم في أفئدة الناس غيوماً من الأحاسيس الغامضة. لقد كان الأمر أشبه بما يدعو إلى القول بأن كل البلاد تعيد من جديد مالم تكن عليه من وجود دون الاحتفاظ ببعض التقاليد الأولية، تلك التي كانت، قبل سنة أو سنتين، في السابق، لاأحد يفكر بأنها يمكن أن تتغير، وبالأحرى أن تنسى. هكذا أصبحت أرى، مشدوهاً، أناساً يعبرون دون تحيتي، أناساً كنت أعرفهم جيداً لسنوات عديدة، ومن جديد، حل الرعب في نفسي، الرعب من ذلك اليقين الذي لم أكن لأتمكن منه وأتخلص من كونهم يكدسونه داخلهم وهم يعلمون ذلك، الرعب الذي كان يقبض بالزمام وبوعي بالخوف لديهم، وكون هذا الإحساس، الإحساس العميق بما فيه الكفاية والذاتي أيضا، قد تمكن من التأثير من الخارج، فإنه كان يجعلني لا أعرف الخطأ من الصواب. هذا ما يتضح، بين السطور، خلف كل كلمة من مسرحية **ساحرات سالم**.

تساءلت، في البداية، إن لم يكن الإحساس بـ «حالة الحجر»، وهي التي كانت تغذّي ذلك الخوف، مردّه غريزة البقاء أم الوصولية : أناس لاعلاقة لهم باليسار إلا من بعيد كانوا يشعرون بنفس خوف الذين كانوا على صلة باليسار عن قرب. وعرفت رجلاً استدعي من طرف رئيس المصلحة التي كان يشتغل فيها فشرح له أنه لاارتباط له باليسار رغم ما أشيع عنه، لكن هذا ما أوخذ عليه بالتّحديد، لأنه بما قاله لم يزد على أن اعترف بجرمه. وهكذا استغني عنه وعن خدماته، وظل، على مدى أكثر من سنة، لايستطيع أن يغادر منزله.

بعد مضي زمن إتضح لي أن كل هذا وأشكالا أخرى من الخنوع الاجتماعي هو نتيجة إحساس بالإثم الذي كان الأفراد يسعون إلى إخفائه خلف هذا الخنوع. وفي مثل حالتنا الدقيقة من تاريخنا، بشكل عام، يبرز الإحساس بالذنب الذي يتولد لدى الأفراد بسبب وعي ما لديهم بأنهم لاينتمون إلى اليمين كما كان منتظرا أن يكونوا، وأن نبرة التصريحات العمومية كانت غريبة عنهم بقدر إحساسهم، نوعاً ما، أنهم سيكشف عنهم كأعداء للنظام. هكذا : بدأ يشتم في الجو عبق تدين جديد لايتجلى فقط عن طريق ارتفاع في بناء الكنائس أو تصاعد نسبة المواظبة عليها، وإنما في شكل تقوى رسمية ليس في استطاعتي أن أربط بينهما وبين العديد من أمثلة مقاومة عبادة الأيقونات والصور والتماثيل الدينية كما شاع ذلك في الماضي من تاريخ الولايات المتحدة. ورأيت، في هذا، تشكل نوع من إوالية داخلية للاعتراف وطلب الصفح عن ذنوب لم تكن موجودة في السابق، وأصبحنا نشهد، بسرعة فائقة ، كيف كان يقبل ذلك في ظل

أورثوذوكسية جديدة كما لو كان الناس أطرافاً فيها منذ الأبد. بدأت أشهد تثبيت مفهوم أن الوعي لم يعد مسألة شخصية وإنما المتكفل به هو إدارة الدولة: رجال يسلمون وعيهم عن طيب خاطر يكاد يكون من باب الاعتراف بالجميل وهم الضحايا. لذلك: بدأت أفتش عن كيفية كتابة مسرحية للحسم في الموضوع، مسرحية تولد، من منطلق نظري للذاتية، الصيرورة المراوغة، الصيرورة الدقيقة والوحيدة التي تسلب الإنسان وعيه بتدخل من إثم الخوف الجماعي. لم تكن الفكرة فكرة غريبة عن الأفكار التي ملأت مسرحياتي السابقة، على أنه في مسرحية **ساحرات سالم**، رغم ذلك، مجهود بتجاوز الكشف وإبراز الإحساس بالذنب لدى البطل، ذلك الذنب الذي يقتل الشخصية. فقد اكتسبت وعياً واضحاً بالتدريج بهذه الفكرة في أعمالي السابقة، لكنني أصبحت أعرف في الحاضر أنني لاينبغي أن أكتفي ببناء مسرحية على أساس فكرة إبراز الإحساس بالذنب ولا أن أستند فقط إلى مصير لمعاقبة المذنب، إذ لم تعد هذه الفكرة كما كانت في السابق، أي تلك الطبقة النهائية التي لايمكن للاستقصاء أن يمارس من تحتها. كنت أنظر إليها باعتبارها سمة مموهة، أكثر أوهامنا واقعية، لكنها قابلة لأن تكبح.

سمعت بأن حملة مستعيرة لاحقت **ساحرات سالم** قبل حلول الماكارثية، وظلت هذه الحملة، بالنسبة إلي، لغزاً غامضاً، غير أنه، عندما كنت أقلب ذلك في ذهني عن قرب، على ضوء الأحداث المعاصرة، تبين أنه لغز الوعي الذي كان يصدر عنه الناس هو الذي كان يبدو لي حدثاً معبراً أو مفصحاً عن عصرنا. لدينا ماكنا مانبحث

عنه، كما أفترض، ولم أكن أعتقد أنني كنت سأجازف بنفسي لأواجه غمرا ت الرمق الأخير وأنا أكتب مسرحية حول هذا الموضوع لو لم أكن على معرفة بينة بحدثٍ فريد هو أن أبيجايل ويليامز التي كانت السبب في التشنج الجماعي الذي قوبلت به المسرحية، على الأقل بالنسبة إلى الأبناء، كانت خادمة، في السابق، لدى أسرة پْروكتور، واتهمت إليزا بيت پروكتور، الزوجة، بممارسة السّحر، وترفض، مدفوعة بنوايا مبيتة، اتهام جون پْروكتور، الزوج، رغم إلحاح و كيل المحكمة العام، ممثل النيابة. لقد تساءلت بهذا الشأن وبحثت في تقارير المحكمة، لكنني لم أعثر على أي نموذج لهذه المقاومة في تجنب الاتهام الأجوبة المتضاربة رغم الأسئلة الشاقة التي كان يطرحها الوكيل العام. وعلى امتداد محاكمة پْروكتورٌ كان وهذا هو المجهود الوحيد والبيّن لإثبات الفرق بين جنح الزوجة وجنح زوجها، أما إفادات الزوج فهي إفادات تتضمن تفاصيل أقل، بينما إفادات إليزابيت تظل مفتوحة بلا حدّ، وهناك أسباب كثيرة ساهمت، في النهاية، في اعتقاله وشنقه، لكننا لانجد لها أثراً في أي مكان.

بعد عروض مسرحية **ساحرات سالم** الأولى كتب إليّ عدة أشخاص ينحدورون من نسب پرْوكتور، وحسب أحدهم، فإن الشكوك التي اتجهت إليه ودارت حوله كانت لأنه، حسب تقاليد العائلة، يبتكر بنوع من الهواية، منذ عدة سنوات، آلات كانت تبدو للبعض شيطانية لشدة براعتها، والعرف كان، يضيف ذلك الشخص، يلزم بإخفاء تلك الآلات والعمل بسرعة تجنباً للملاحقة بالذنب والتعرض للوم أيضاً. إن هذا التفسير لا يأخذ بعين الاعتبار كل شيء،

لكنه يتطابق مع الذهن الوقاد لدى پروكتور كما تشهد بذلك الوثائق. فقد كان أحد الأشخاص النادرين الذين رفضوا الاعتراف بوجود صلة لهم مع الأرواح الشريرة ولم يرد پروكتور، في كل أطوار المحاكمة، أن يرى سوى أنها خدعة ومجرد اختلاق. أغلب الضحايا سلموا بوجود علاقة مع الجن الذي يسعى، منذ الأزل، إلى إحكام قبضته على العالم المحسوس، والاستثناء الوحيد هو أن الضحايا لم يكونوا يقومون بأي دور. وكون أبيجايل، خاصة آل پروكتور، كانت ترغب، في الظاهر، أن تجرّم إليزابيت وإنقاذ جون، سمح لي بأن أتصور المسرحية في ذهني. ففي كل تمظهرات الناس الذين ينتمون إلى جماعة ماعدد الشخوص ذات الأهمية الحيوية، بل الحاسمة، يكون عدداً كبيراً إلى حد أنه يجعل القضية الدرامية جدّ صعبة ومتمنعة على إيجاد حلّ صائب. وخلتُ، على مدى زمن معين، أنه كان من الأفضل أن أسعى إلى إدراك كنه المدينة بطريقة الانطباعيين، ومن خلال فسيفساء من المشاهد دون تواشجات بينها، كان علي أن أشكل سياقاً من الأسباب والنتائج. وأعتقد أنني كان بمقدوري أن أقوم بذلك لو كان سبب الكتابة لدي كان هو المشكل الاجتماعي وليس المشكل النفساني والداخلي، أي مشكل الإحساس بالذنب لدى سالم، أعني سكان مدينة سالم الذين كانت الهستيريا سيدة الموقف لديهم وتتحكم فيهم وفي تصرفاتهم. من هذا المنظور : بنية المسرحية تعكس وجهة النظر هاته: وتجعل جون وإليزابيت وأبيجايل نقطة جاذبية العمل.

هناك ملحوظة ملحة في العلائق المثبتة بالحرف خلال أطوار المحاكمة أثرت بقوة كبيرة التدريج على تصوري للظاهرة في حدّ ذاتها وعلى طريقتنا الحديثة في تمثل الإنسان، وخاصة في تصوري لمعالجة الشر في المسرح المعاصر. بعض النقاد آخذ على مسرحيتي كونها مالت إلى مكر المتهمين المتلبّسين بالنزاهة : إنني أقدر فعلهم ولا أبحث عن تبرئة نفسي، لكنني، أقول لهم، وجدت نفسي أصطدم بوقائع تاريخية لاتتغير، فلا تقارير المحكمة ولا التعليقات العديدة التي أثارتها حسمت جدياً في هذا الارتباط المتواصل وبدون تحفظ مع الشر سواء لدى القضاء أو لدى المتهمين. وقد أوضحت دراستي العميقة للوثائق الدقة اللامتناهية في كتابتها وتحريرها بشكل لايصدق في هذا الشأن. وأتذكر، كما في الحلم، الطريقة التي جيء بها ليلاً بامرأة عجوز ومريضة، ورعة، بعد أن أرغمت على مغادرة سريرها، هي التي كان الجميع يحترمها، بقدرما أتذكر أيضا الطريقة الوحشية التي أخضعت بها للاستنطاق : أتحدث هنا عن ربيكانورسْ، وأتصور كيف أنه لم يكن بالإمكان الكشف عن مدى الهوان دون أن يتسبب ذلك في غضب الوكلاء إذ يتم القفز على التناقضات الجلية التي كانت تثير الضحك حتى في تلك المرحلة بنوع من الإيمان بعدم تكرارها أبداً : كان في هذا سادية تدعو إلى الحيرة.

لقد بحثت لهذه الحقبة عن تصور للإنسان الذي استطاع بالفعل أن يتوصل إلى هذا الكم من المكر دون أن أهتدي إليها. وكلّنا يعرف، مثلا، أن أفراداً من عائلة پوتنام، عن قصد، ببرودة وسبق إصرار، كانوا يحرضون فتيات صغيرات من أجل أن يبينوا لهن أفضلية

التبليغ. ولازلت أحتفظ، وسأحتفظ دائماً، في الذهن، بمشهد القس كوتّون ماضيرْ، سيّد المتهمين الأيديولوجي، وهو يحث الخطى نحو المشنقة من أجل إبعاد حشد القرويين وقد تأثروا غاية التأثير بما كان يحدث للضحايا إلى حدّ السعي إلى تخليصهم.

لم يكن صعبا تحسب الإعتراضات التي كانت ستقال في حق مخلوقات سيئة بالتمام، فنحن ملزمون في نهاية الأمر، بالاعتقاد أنها كائنات لاتوجد ولن توجد، بل لايمكن أن توجد : هل كان علي أن أكتب هذه المسرحية في تلك الآونة وأن أبنيها وفق تصور مختلف؟ أعتقد أن رفضي ورفض النقاد بصدد التسليم بهذا الفيض من الشر هو رفض متلازم ومتزامن مع رفضنا الاعتقاد بالخير. كان علي أن أحلل وجود هذا المكر باعتباره واقعاً، غير أنني، على العكس من ذلك، سعيت إلى جعل دانفورث، مثلا، أكثر إنسانية، وذلك عن طريق تقديمه تائهاً لما كانت ماري وارين قد غيرت موقفها في أوج المحاكمة، مما لم يمنع دون إحداث بعض البلبلة. في مسرحيتي يبدو دانفورث قريباً من الاهتداء إلى الحقيقة ويسجل، بذلك، نوعا من الميل إلى الاهتمام أكثر بالبراهين المضادة للسير العام للأهتمام إجمالاً، على أن الوثائق لاتكشف بوضوح عن هذا الانحراف في مسلكه، وأعتقد اليوم، أربعة أعوام بعد كتابة المسرحية، أنني جانبت الصواب بالنسبة إلى التخفيف من حدة المكر لدى هذا الرجل، وذلك بالنسبة إلى مكر القضاة الذين كان يمثلهم. على العكس من ذلك، كان علي أن أردّ طبيعته الشرسة إلى مكره لكي أطرح المشكل بوضوح وأجعل ذلك موضوعة من موضوعات المسرحية. وأعتقد اليوم أن

هناك أشخاصاً منذ ورون للشر وأنهم، دون نموذج فسادهم، لم نكن لنهتدي إلى معرفة الخير : هذا مالم أكن أتصوره في السابق، لأن الشر ليس كبوة الصدفة، وإنما هو معطى في حدّذاته. إنني لم أقم بما قمت به حسب التحليل النفسي، لكنني لم أكن غريبا أيضاً عن ذلك التصور الإنساني، إن لم يكن الإنسانوي، للإنسان، الإنسان الخيّر في الجوهر، الإنسان الذي لايمثل لديه الشر سوى ضلال حبه المكبوت، إنني لا أؤكد جازما وجود قوة ميتا فيزيقية للشر تسعى إلى تملك الأفراد كلياً، كما أنني لا أنكر أن الإنسان، وقد وهب الحكمة والصّبر والمعرفة بلا حدّ، بإمكانه أن ينجو من نفسه. إنني أعتقد، ببساطة، أن بني الإنسان، وإن كانوا في الظاهر لطفاء وعاديون، يمكن أن يميلوا إلى الشر دون أن يختلط لديهم مع الخير، وإنما على العكس من ذلك، لأنهم يعرفون أنه الشر، ولذلك فهم يميلون إليه كما هو. وقد تأكد لي ، بعد كل هذا، أن أحد مظاهر الضعف الخفية لكل محاولة نفسانية لنا في المسرح يكمن في عدم قدرتنا قبول هذا الذي يحدث، أي أن نتصور وجود شخصيات ـ شخوص مثل ياغو. مسرحية **ساحرات سالم** مسرحية قاسية، وبإمكاني، الآن، أن أذهب بعيداً في التقدير وأعتبر أنها لم تكن كذلك بما في الكفاية، ليس بسبب أنها لم تكن لتقدر ما جادت به الوثائق، وإنما من وجهة نظر د رامية. لقد كان يشغل البال استثارة الشفقة تجاه شخوص المسرحية وكذلك عواقب الشر التي تظلّل مسعاها بنوع من العاطفية المقنعة بأحكام بواعث هذا الشر : إن الفلسفة الأخلاقية، وكذا عملية التمسرح، تمنح الشرير غير قليل من الطمأنينة. وكان هدفي الأول أن أكشف بالواضح

عن الفكرة التي لم أفهمها إلا أثناء عروض المسرحية. فقد توخيت أن أتجاوز فيها الشعور بالذنب والنزوع الإستبدادي للبطل.

كائنات **سالم** تعبّر بحدة عن رأيها بصدد قضايا الأخلاق، فهي تتعرف على المبادئ التي بحسبها تسعى إلى الحياة أو الموت، أما قضايا العقيدة وقواعد السلوك والمجتمع فإنها تجتاح حياتها الخاصة، وهي واعية بذلك، إذيكفي الشجب لتحقيق القيام برد الفعل. جذبني هذا الموضوع لأنه بدالي أن اللحظة التاريخية كانت تسمح لي بابتكار شخوص أكثر صفاءً مما يمكن أن يوفره المشهد المعاصر. لقد استكشفت عالم الوعي في مسرحية الوكيل المتجول، وسعيت إلى الاقتراب أكثر من بطل واعٍ.

لم أتبيّن بما فيه الكفاية أسباب استقبال المسرحية بذلك القدر من الإجحاف، لكنني أعتقد أنه يفسّر بوقائع أهميتها تتجاوز المسرحية في حدّ ذاتها. فالصفاء الأخلاقي لدى الشخوص، وهو الذي يطابق التاريخ، قد نفّر الجمهور، ولأسباب كثيرة لاحدّ لها لايثق الجمهور الأنجلوسكسوني في حقيقة الشخوص التي تحيا وفق مبادئ والتي تعرف وتتعرف على نفسها من خلال شرطها الإنساني وتقول بأنها تعرف. إن مسرحنا، بشكل ما، محكوم عليه بعواطف الذاتية الزائدة على اللزوم، العواطف التي نفقد، في نظرنا، حقيقتها و واقعها كلما اقتربت من صفاء السريرة ومن الوعي. وأعتقد الآن أنني، في مسرحية **ساحرات سالم**، كان علي أن أشتغل أكثر في اتجاه صفاء أرحب وليس، كما قال بذلك نقاد مسرحيتي، في اتجاه الذاتية المفرطة. في مثل هذه الحالة: كان على شكل وعلى أسلوب

المسرحية، باعتبارهما واقعيين، أن يفسحا لها المجال. أي شكل جديد كان سيترتب عن ذلك؟ لا أعرف أبداً، لا أعرف أبداً، غير أنه، في كل الأحوال، كما تبيّن لي كان ولع المعرفة قوياً بنفس قدر ولع العزلة. وقد طرحت المسرحية علي قضية هذا الشكل الجديد.

نستحضر، في هذا المقام، بطريقة لامردّ لها، أعمال برتولدبريخت، وحسب رأيي، وإن كنت لا أوافقه تصوره للشروط الإنسانية، فإن الطريقة التي حل بها مسألة الصفاء جديرة بأن توضع حيث هي من المقام الذي يشرف ومن القدرة الدرامية، لكننا لانستطيع حضور عروض مسرحياته دون أن نشهد أنه لايهاجم تخوم هذه القضية، والقضية الدرامية لزمننا، وإنما، بالاضافة إلى ذلك، يضع نفسه في قلب القضية، أي، وأكرر ذلك، قضية صفاء السريرة (اليقظة تحديداً).

IIV

لقد فتحت مسرحية **ساحرات سالم**، إذن، أفقا جديداً، وككل عمل فنّي متكامل، تركت خلفها مايظل غير تام بشكل نهائي، وفرت أيضاً مايمكن أن يسهل حرية جديدة بقدرما كشفت بجلاء عن الخلاف بين دلالة مسرحية جديدة وبين قضية عصر سبق النزعة اللائكية في المجتمع. ولم يكن باستطاعتنا أن ندرس وثائق المحاكمة

دون الإحساس بمحايثة بناء شامخ من القيم الحيّة التي باسمها كان الإتهام والدّفاع يجهران بها معاً. أما الشهادات فهي مليئة بالإحالات التوراتية، وبما أن الإيمان الديني لايخفف من حدة القساوة ويجعل ماكان قاسياً أشد قساوة، فإن هذه الشهادات كانت تفيد، أحيانا، في الرفع من وتيرة حظوة النزعة الصوفية إلى

مصاف جدل عال بصدد التخلّق. ورغم هذا، فإن أغلب شخوص المسرحية هي مجرد فلاحين بسطاء أميين، يحيون ويموتون في الظل خارج العالم أكثر من حياتهم وموتهم في عالم مكشوف (ولم تكن مجرد سخرية عابرة أن يكون الاتهام المشبع بالروح المتدينة المتشددة يبحث عن ضحايا من بين حشود الناس الأكثر تدينا).

بقدر ما أعيد النظر في كل هذه المشاهد، بقدر ماكان يتضح لديّ فشل عصرنا في إيجاد عقوبة أخلاقية كونية (ردع) بجلاء، فقد كنت أعتقد، وتحت رحمة واقعية تقبض بيد من حديد، على مسرحنا، أنني أهتدي إلى مظهر من مظاهر هذا الفشل، لأنني بدأت أتصور أن عجزنا عن الولوج عميقا إلى مساحات "الواقعية" انعكاس لعدم قدرتنا بالأساس، كتابا وجمهورا، على الوصول إلى اتفاق بصدد بناء القيم الشامخ والتي كان ينبغي أن توجد فوق مساحات الحياة الواقعية : الواقعية، باعتبارها أسلوباً، كان بإمكانها أن لاتبدو سوى دفاع ضد تأكيد دلالة. إنها خلاصة غريبة عندما نفكر، بستين سنة قبل ذلك، كانت وسيط اختيار بالنسبة إلى من كانوا يسعون إلى بيان رسالة في المسرح، وكان يتجنبون في مسرحياتهم الكلام الرائج في الأوساط الاجتماعية الراقية بقدرما يترصدون أمكنة زائفة وشخصيات غريبة، وذلك من أجل نقل "حياة" على الخشبة لقد تساءلت : أين توجد الحقيقة.؟ هل أصبحنا نخاف قساوة الكشف عن الحياة فوق الخشبة؟ وهل نعبّر، فقط، تحت غطاء جمالية معبأة بالواقعية، عن هروبنا من الواقع؟ أليست واقعيتنا المحكومة بالزوال مجرد وهم زائف عما هو أصيل ذو منطلق صادق هو اعتبار الإنسان

حيواناً اجتماعياً؟ كل شكل قد يفرغ من جوهره، وكما هو الشأن بالواجهات التجارية، أو أسماء المؤسسات، فلا إمكان لبسط الكرامة الزائلة لعصر مضى من أجل مبايعة تبرير خاص لفراغ راهن. هل هي الواقعية أم تزويرها هما اللذان يقفان في وجه الرمز؟

إن المسرحيات الشعرية، أوتلك التي تحسب عليها، وبعضها لقي الاستحسان من طرف كل أصناف النقاد، جاءت محشوة بما كان يسمى، في الجامعات، الأسلوب. عندما نستمع بأقل مايمكن إلى ماتحدثه دواليب الحركة، في مانفترض أنها آلة، فاننا نهتدي إلى صرخات صغيرة تتصاعد معبرة عن بعض التعاطف من هناك بقدر مانصيخ السمع إلى أزيز شعراء متكلفين وجديد روائي في تجاذب بين الاعتباطي وغير المكتمل. أما في مايخصني، فقد رأيت بأمّ عيني مايفترض في الإخراج وفي الحدث المسرحي، وكذلك الاسترجاعات وإنارات **موت وكيل متجول** كي أتوصل إلى فهم كيف يمكن أن نفرغ قدحاً ونقدمه من جديد إلى الجمهور كما لو كان مليئاً بخمرة جديدة. هل كان الناس يفضلون الواقعية دون قيمة تذكر لأنها تفرض ذلك عليهم وذلك بهدف الكشف عن دلالة فعلية وخفية في ثنايا هذه الواقعية، وهو اليقين الذي لم نعد نملكه كما السابق؟ إن عدم القدرة على وصف الإحساس الفردي لدى كل واحد منا، بالنسبة إلى شيء ما، يتجلى غالباً في صورة شعر من الأحاسيس الفياضة الصادقة، ولذلك كان الكورس (الجوقة) يعتبر أجل مقصد والهدف الأخير للمسرح. لقد عرفت هذا النوع من الظفر أنا أيضا مع مسرحية الوكيل المتجول، لكن : ألا توجد مملكة

أخرى يذهب فيها الإحساس أبعد من ذلك ويسير جنباً إلى جنب مع الصفاء الذهني فيفرضان سلطتهما معاً في واضحة النهار وبصدق؟ لقد عثرت على صنف من الإحساس بالنفس في كتاب سالم الشهير، وبما أن المساحة الواقعية لهذا المجتمع قد غطست سلفا في قضايا الرمز وقضايا روابط الناس بالله، فإنني فكرت أن أكتب مسرحية واقعية حول هذا العالم، وكان ذلك بمثابة تجاوز للواقعية المعاصرة أصلاً. وهناك أكثر من ناقد وجد مسرحيتي باردة في الوقت الذي لم أكتب فيه مرة بذلك القدر من الشغف، لكنّي قبلت دون تردد هذا التفصيل الدقيق من مصيري، لأن مسرحنا، وإن لم يسفر عن ذلك، ممثلين، مخرجين، جمهوراً أو نقاداً، سيجد نفسه منقاداً نحو الشعور بضرورة العناية بكل مالايستشير العقل، مقابل عدم الثقة بكل مالايغض الطرف في البلادة واللامبالاة عنه.

إذا كنت قد كتبت **موت وكيل متجول** بإحساس من العلاقات الأخوية مع الجمهور، فإن مسرحية **ساحرات سالم** ذكرتني بأنني لم أهتد بعد إلى الصلح مع هذا الجمهور. لقد قدمت وعرضت هذه المسرحية عدة مرات أكثر من غيرها ونجاحها زاد، على امتداد المرات، من تصاعد الماكارثية التي كانت تتضاءل، على الرغم من أن الماركاثية هي موضوع المسرحية. وخلقت هذه المسرحية، لحظة إبداعها ولحظة كانت العاصفة مصدرها اليمين وفي أوج عتوها، لدى قسم كبير من الجمهور، خوفاً أقلقه وإحساساً بالجماعة جعله غير معني بموضوعة المسرحية الفعلية والعميقة. هذه الموضوعة هي، كما قلت غير مرة، الأحاسيس التي نقدمها ونعلن عنها أونسلمها

لامرأة، لدولة أو لخوف، سواء بسواء، ونسلم الفرد فيها، الفرد باعتباره «روحاً لاتفنى»، الإنسان. هذا لم يشر إليه أحد في أي نقد، سواء كان لصالح المسرحية أو ضدها، وقد قست فشلي بهذا، غير أنني طمحت أن أقيم بشكل مكشوف وصريح في المسرحية التي جاءت بعدها، وأعني شوهد من الجسر فصلاً بين الحدث ودلالته العامة. وهكذا ظهر المؤلف الملتزم.

سمعت القصة سنوات قبل وكما تروى في المسرحية، تامة، وبين حين وآخر كنت ألزم نفسي بتكسير المنحى وتعديل الحركة (الحدث) محاولاً بذلك أن أتوصل إلى ماكان يقودني دائما، ثم إن المسرحية صارت في ذهني مجموعة أحداث لاتنفصل وتجري لتكوّن دائرة جد مغلقة، لايمكن أن تخترق لكل تأويل. لم أكتب هذه المسرحية كتجربة فقط من وجهة نظر الشكل، وإنما كتبتها كتمرين على التأويل والتمثيل معاً. وأحسست تجاه هذه القصة نوعا من العزاء المتوقد، كما لو كنت إزاء مشهد لاملك فيه لأحد، لكنها تشد الأنفاس لما لها من حسن إنجاز متراص. وإذا كانت قصة المسرحية قد حدثت فعلاً، ومتى كنت غير قادر على تجاهل ذلك على مدى كل السنوات التي مضت، فإنها ظلت مستجيبة لأن تخفي دلالة مالديّ. كنت قادراً، إذن، على كتابة ماحدث ولماذا حدث، وكما هو الشأن بالنسبة إلى أي صيغة من صيغ التعبير في المسرح دون الاهتمام بمخاطب ما، فإنني تمكنت، بالاضافة إلى كل هذا، من التعبير عما كانت الدلالة تمثل لدي. ورغم ذلك، أردت أن أترك الحدث كما هو من أجل أن يتمكن المتفرج من امتلاك حق التأويل كاملاً ولحسابه وأن يقبل أو يرفض التأويل ـ الدلالة اللّذين كنت أجدهما فيها.

لقد رأيت في المسرحية، بالتحديد، السمة الرائعة لولع معاكس لما يطمح إليه الفرد من منفعة تسكن هذا الفرد، تلك التي تجر وراءها خراب معتقداته الخلقية، ولكنها، ورغم ذلك، تقوي سلطتها عليه إلى أن تبيد ولعه هذا.

وضعت جانباً إلى حد الآن الحديث عن الإجراء لأنني أتصوره مسألة جدهامة تستحق أن تعالج مستقلة، إلا أنه من جانب آخر وإلى غاية ماذهبت إليه من بسط، فإنني أجد نفسي ملزماً بأن أذكر مايعن لي دون تباطؤ : مسرحية **شوهد من الجسر** كانت فشلا نسبياً عندما عرضت في نيويورك وكتبت لتلك الغاية، والصياغة الجديدة المنشورة في هذا الكتاب لقيت نجاحا كبيراً في لندن بعد ذلك بزمن قصير. هذه الصياغة الجديدة تفوقت على الأولى، في نظري، قليلا فقط، والفارق الدقيق بين الانطباع الذي خلقته الصياغتان معاً أثر على مختلف الأفكار والتي طرحتها منذ البداية.

علي أن أذكر، في البداية، بالعوامل الخارجية، ففي نيويورك قدمت مسرحية **أتذكّر يوميْ الاثنين** قبل مسرحية **شوهد من الجسر**. وأول عامل بارز يتبدى هو ذلك الخلط الذي وقع في نص المسرحية، وأثر هذا، بشكل قريب من الذعر بقدر ما خرب بذلك، منذ البداية، أي أمل في توفيرشرط التواصل وإيصال ماقد يكون على صلة بما هو إنساني في المسرح تلك الليلة. رفضت مسرحية **أتذكر يومي الإثنين** وتركت في الظل، ولم تُعرها اهتماماً جريدة من بين أهم الجرائد، بل لم تذكر حتى موعد العرض. وعندما رفعت الستارة لعرض مسرحية **شوهد من الجسر** أفترض أن النقاد كانوا

يعتقدون بأنهم سيشاهدون ضربا من الزيغ والمروق، لأن لا أحد اهتدى، في المسرحية الأولى، إلى أي أثر من التحكم المسرحي. وكان منتظرا ألا يأمل أحد أن تقيم المسرحية الثانية أوَدَ ما مابددته المسرحية الأولى تماماً.

مسرحية **أتذكر يومي الإثنين** مليئة بالمأساوي: شاب صغير السن يعمل، منذ سنتين، بين أناس يقاسمهم السأم والقلق والهواجس والآمال والانتصارات، وعندما يحين وقت توديعهم ليذهب في حال سبيله، كان يتصور ذلك لحظة مشهودة وعلامة من جهتهم كي يكشفوا له أنه كان بمثابة قريب لهم في أسرة واحدة، وأنهم متأثرون بذلك، غير أنهم، في لُجة الرتابة التي تتزايد حولهم، لم ينتبهوا إلى رحيله بما يلزم من الانتباه ولوعرضاً.

هذه المسرحية نوع من رسالة موجهة إلى الطبقات الأقل تعليماً حيث تتجذر أو صال الاقتصاد بالمعنى الرأسمالي المؤسسي، تلك «الأفريقيا المجهولة» من مجتمعنا التي لاتصلنا إلى أدبنا ومسرحنا منها سوى رسائل غير تامة (مشوهة). كتبت هذه المسرحية، في قسم كبير منها، بتأثير من رغبة أتمنى أن أحدد فيها، لحسابي الخاص، قيمة الأمل، أن أحدد كل أمل. لم أكتب أي مسرحية بنفس القدر من الحب، وفي هذا الكتاب بالنسبة إلي، هذه هي المسرحية التي أفضل أكثر من غيرها، على أنني، مع ذلك، أظل استغرب مما رأى فيها الناس من تصور يجنح نحو اليأس من الحياة ومليء بالحزن: إن شاباً ينهض، في الحقيقة، من وسط بلا أفق ولانهاية ولا إرادة، كي يرفض الهزيمة أو الهزء ولايقبلهما كحلّ.

نهائي، ويجهد بحثاً عن ثواب سام، يظل أمراً يثير مايثير، وأفترض فقط أننا لانريد أن نهتدي إلى فراغ الحياة حتى عندما يقدم ذلك في منحى الأمل وخال من أي يأس. لايتعلق الأمر في هذه المسرحية بوسواس خناس وإنما بكراء وجوع، وبتلك الحاجة إلى بعض الشعر في حياتنا، وبذلك جاءت المسرحية بدون طعم إلى حد أن العديد من الناس ظنوا أنها كتبت منذ زمن بعيد، وأعدت كتابتها فقط. مسرحية **أتذكر يومي الإثنين** تتقاسم مع مسرحية **شوهد من الجسر** نفس رغبة التقديم عوض العرض، تقديم تأويل للواقع. ففيهما تقدم التقلبات والآراء بشكل بسيط، وتتوقف الحركة فجأة لتفسح المجال للرأي والتعقيب مثلا بينما التحريض العضوي في الوكيل المتجول أو في **كلهم أبنائي** مثلا، يبدو بعيدا عن هذا المنحى بشكل متعمّد. ففي هذا سعيتُ، خلال فترة معينة، إلى جعل الجمهور لايغيب عنه أنه في المسرح، ولم أرد أن أقلل من وعيه بالنسبة إلى المظهر الشكلي أو عدم الإشارة إلي ماقد يشبه المظهر الشكلي كما هي الحياة، على العكس من ذلك، سعيتُ إإلى أن أكون أكثر صدقاً وأن أكون صريحا ومبيناً عن طريق تقديم الوقائع كوقائع والفن كفن. وهكذا فإن بحر الانفعالات الدرامية التي تغرق كل شكل بسهولة مكشوفة وتغرق كُل رمز أو منظور جعلته في مرتبة ثانية كي أسمح للمأزق البشري بالتسامي والبروز، **وأتذكر يومي الاثنين** تتضمن قصة ولاتتضمن عقدة لأن صورة الحياة التي تعكسها المسرحية تبدو أنها تحرم الناس من البدائل ومن الإرادة أبعد مايكون من دائرة مغلقة من الداخل بشكل محكم تجعلهم لايستطيعون ممارسة سوى اختيارات جدّ ضعيفة.

موقفي المتباين تجاه المسرحيتين وما كنت أرتجيه يتبدّى في مجموعتيْ عروض **شوهد من الجسر**، فبعض هذه العروض إتسم بالفشل وعدم الاستجابة، وغيرها لقي نجاحاً باهراً. خضعت، وأنا أكتب هذه المسرحية، في الأصل، لرغبة نقل وتواصلٍ عوض الاستكشاف واستغلال ماكان يبدو نتائج انفعالية لصراع لامردّ له، أي نتائج لاقيمة لها ولا فائدة فيها من وجهة نظر درامية. وجاء إخراج مسرح برودْوايْ ليسير في هذا الاتجاه، كما كانت المسرحية تفرض ذلك، ولم يكن هذا يمثل سوى غرفة جلوس، بحر خلف المنزل ومدخل يقع فوق المدخل الرمزي للدار: إن بساطة الإخراج، ببساطة، عكست حيطة الكتابة. ولم تكن هذه النسخة من المسرحية تتضمن سوى فصلٍ واحد لأنه، كما كان يبدولي، لم يكن متطلبا تقديم سوى ماهو جوهري في المأزق، إلى جانب أنني أردت تجنب إلقاء الضوء بشكل قوي وعنيف مما تسببه تناول واقعي لنفس القصة ولنفس الشخوص.

أدركت، بعد عدة عروض، أن هذه المسرحية، كمثيلاتها، تعبّر عن اهتمام شخصي وأنها كانت وثيقة الصلة بحياتي النفسية، كما اكتشفت حالات مماثلة لبعض الأوضاع والمواقف الخاصة من حياتي، غير أنها كانت بمثابة دليل مشجع لي، تحت ضغط الشكل الأصلي، بأن فكري هو الذي كان يعمل بقوة للإفصاح عن نفسه، وهكذا، لما تقرر تقديم المسرحية في لندن، لم أستطع الاكتفاء بالنسخة الأولى وبصياغتها. كان علي أن أضيف بعض الأشياء التي كان ينبغي أن تقال لأنني أصبحت واعيا بها بخلاف ما كنت أعتقده في

السابق، واعيا بأن هذه المسرحية لم تقبل إلي من الخارج وإنما تستمد جوهرها من حياتي. هكذا بدأت عدة تعديلات ذات قيمة محدودة في حدذاتها، لكنها لم تكن بأقل أهمية، بدأت تحدث فعلها في تصور المسرحية. وأهمها تعديلان بالنسبة إلى موقف إدّي كاربون، البطل، وبالنسبة إلى المرأتين اللتين أحبّهما. لقد صوّرت إدّي، في البداية، كما لو كان عبقرياً، أو واقعاً مريعاً، وتجنبت أن أتحمل تبعة كل ماكان يقوم به ليبرر مايفعله. والحاصل أنه بدا كما لو كان حالة من حالات الإنسان من منظور بيولوجي غير طبيعي ووجهاً لايحتمل إلى حدّما ويصعب أن يصنف في خانة الجنس البشري. ولما كنت مستغرقا في تعديل المسرحية أصبح من المستحيل علي ألا أقبل واقع أنني سعيت إلى جعل هذا الواقع قائما في الصيغة الأولى، فرغم مايمكن أن يُشْعَرَ به من اشمئزار تجاه كارْبون وتجاه مايقوم به بشكل رهيب، يظل بمثابة مثل واضح لذلك المظهر المثير للكائن الذي يجر نفسه مدفوعاً إلى التضحية بنفسه من أجل تصوره للقانون، للكرامة والعدالة مهما كان هذا زائفاً. سمح لي تغيير المسرحية، أيضا، بتجاوز دراسة الإنسان كظاهرة والنظر في غاياته في حدّذاتها باعتبارها موضوعات درامية. بعد هذا تمكنت من الإبانة والإفصاح بشكل واضح عن وجهات نظر زوجته وابنة أخته، مستقلتين، كما هما، وسعيت إلى عدم جعل وجهات نظرهما متنافرة فقط أو كتومة، باختيار منّي، بالنسبة إلى مسار إدّي المهني، وبذلك أصبحتا بمثابة قوتين تدفعان به إلى الأمام أوتردّانه إلى الخلف وتسهمان، في النهاية، في تعريضه للدّمار : إن

الاهتداء إلى تحمّل المسؤولية في هذه المسرحية غيّر الميْسم الأصْلي لمجموع الصورة العامة المكبّرة التي عرضتُ لها وهي إذ تقترب أكثر من الواقعية تثير لدى الجمهور وأثارت ردّ فعلٍ حميمي.

استجابت الصياغة الجديدة للمنظور الجديد وأنجز پِّيترْ بْروكّ،، في لندن، إخراجاً أكثر واقعية وأقل تحفظاً من عرض نيويورك، حيث الديكور، وإن كان جميلا، فإنه لم يكن واقعية وأقل شفافية، كما أن عرض لندن إهتم بمناخ الحي أكثر. أما الفكرة الأساس فكانت هي جعل الجيران في المرتبة الأولى : شقتان كبيرتان تتصلان لتشكلا البناية الحزينة المصنوعة من الآجر حيث يعيش إدّي، وتنفتحان لتكشفا عن غرفة الجلوس في الأسفل، وفي الأعلى، على الجوانب وخلف الدّرج، مخارج الإغاثة وردهات، كل ذلك باختصار، بمثابة حي مشيد بشكل متصاعد إلى أعلى.وقد سمحت الحالة المادية لمسرح لندن باستخدام عدّة ممثلين مساعدين (كومپارس) على عكس مسرح نيويوك الذي لم يستخدم سوى ثلاثة أو أربعة ممثلين إضافيين، وهكذا لم تخل المسرحية من رؤية عبور مستمر لهؤلاء على الخشبة، يصعدون وينزلون على الدرج يسيرون في الردهات وإن لم يكونوا سوى مجرد غرباء. لهذا بدت فكرة الحاجة إلى قتل رودولفو لدى إدّي وهي تختمر وتتفتّق في كل هذا السياق، مما يجعل من هذه الفكرة لحظة جدهامة، لأن الخيانة تتخذ أبعادها الحقيقية وهي تنحو إلى الوقوف وجهاً لوجه مع القيم التي يفرضها وعيٌ إدي وهو أيضا وعيُ أصدقائه وزملائه في العمل وجيرانه، وليس ذلك مجرد إبتكار مستقبل يمتلكه بصفة خاصة لصيقة به. هكذا يميل

طبعه الشاذ إلى الزوال عندما ينظر إليه في محيطه، أي كما لو كان الأمر نتاج الوسط الذي ينتمي إليه وليس بمثابة استثناء داخل هذا الوسط أيضا. وهنا، حيث كان يوجد فطريا، إحساس عابر بالرعب في مواجهة الخطر القريب، يحل محل إحساس بالشفقة وكذلك ذلك الصنف من الإستغراب الذي كنت أبحث عنه في درجة أولى، وأصبح من السهولة بمكان بكاء هذا الرجل والتحسّر عليه في نهاية الأمر.

تجربتي هذه ساعدتني حينئذ، أكثر من أي تجربة مسرحية، على حلّ مشكلة إشكال الشكل والدلالة العامة وأذكّر هنا أنني تحدثت بالمناسبة، كما هو الشأن في-كل مكان من هذه المقدمة، عن تجربة شخصية بالتمام وأعلم أن سبُلاً أخرى أو منظورات يمكن أن تؤدي إلى تجربة مسرحية لاتقل صواباً : المسرح، بالنسبة إليّ، هو وسيلة من وسائل التعبير عن ميل خاص بشكلٍ متوقد، ورغم الأهمية التي وجّهتها لاعتبارت الأسلوب والشكل فإنها لم تبدلي سوى أنها وسائل وأدوات للولوج إلى المساحات المستعملة التي «لايمكن تجاوزها» بالنسبة إلى التجربة، تلك التي تزدحم خلفها الأفكار الحية والعواطف التي تشكل هدف هذا الفن الجوهري. لقد بقيت، عن اقتناع، وفياً لواقعية جارية بين الناس، وحاولت أن أطورها فارضاً عليها أشكالاً متباينة، غير أنه، كي أتحدث بطريقة مباشرة وبما يلزم من الوضوح دون مساحيق وخالية من كل ما أثارني خلف الواجهة المرئية للحياة، فعلت ذلك عن قصد. النقاد لم يقصروا في إحاطتي بما لايحد من الثناء الذي يمكن لأي مؤلف أن يعول عليه بمايلزم من المعقولية، كما لم يقصّروا أيضاً في توجيه اللّوم إليّ بشكل قابلٍ لأن يحتمل. توجد أصول تلح بعد أن تكون الفضلات قد انكشفت،

بقدرما توجد التزامات قديمة وجديدة تظل قائمة رغم ذلك وإن كانت الحمية التي خضعت لها، وكذلك التقلبات، تزول، بعضها أيضاً ينجلي ويصفو من الكدر.

إن مسرحية ما في رأيي، عليها أن تمتلك المعنى الذي يفيد النّاس ذوي الوازع المشترك، الذين يقدرون مايقدم لهم ويعرض عليهم، وأعلم جيدا مايعنيه عدم قبولهم لما يرونه غير مقنع ولو بشكل قد يكون مغرضاً، غير أن الرهان الذي يبرّر الجهد المبذول هو أنبل وأكبر مايمكن أن يوجد : إنهم هم هؤلاء الناس أنفسهم وإنه وازعهم المحافظ القائم أصلا في الذات البشرية بنوع من السليقة هو الذي يقف حاجزاً وسداً منيعاً في طريق التجارب المحمومة واصطناع ماهو غريب، لكنه يجب أن نقبل بأن الهدف الخالص للمسرح هو تكسير التسليم باللاوعي المعتاد وقبول الأشكال المتبذلة والمتجاوزة.

مهما كانت الوسائل التي تستعمل، فإن الدور الأول لأي مسرحية هو أن تثير الانفعالات لدى جمهورها إلى ذلك الحد الذي يمكن، عن طريق التأثير، أن تتشكل أواصر جديدة بين إنسان وبين غيره والعكس أيضاً. المسرح قريب من كل ما ابتدعه الإنسان في ماهو ملزم بأن يعنينا على توسيع معارفنا وليس فقط استهلاك تلك الانفعالات، والمبرر الوحيد لشكل مسرحي ما، جديد بشكل تام، هو أن يبدع ويعين على امتلاك وعي جديد وأكثر استيعابا لقضية ما، وذلك عن طريق إنارة مايكون معلوما من الآثار التي تكون غير مفهومة إلى غاية تلك اللحظة.

لقد وفر لنا النصف الثاني من القرن العشرين الكثير من المعطيات الدامغة حول الإنسان، ليس فقط في المسرح، بل أيضاً في علم الإجتماع وعلم النفس وفي علم النفس العلاجي، كذلك في مجال الدين، حول الإنسان الذي كان ينظر إليه كما لوكان صنيعة مهادنة للوسط تقريباً، أو ثمرة غرائز نفسانية أسرية. هذا الرأي، ولو من وجهة نظر مسرحية، لايمكن التسليم به نهائياً أو بشكل واقعي صرف، شأنه في ذلك شأن الشرط الوجودي المتحكم في الإنسان الذي لايمكن وضعه تحت تصرف الدولة لخدمتها فعليا أو لخدمة مؤسسة قائمة. وليس هناك من أمر «واقعي» بالنسبة إلى المسرح غير أن «يتحرّر» من هذه الملزمة التي تحجمه عن طريق استدعاء «الروائي» أو بواسطة فرجة (معجبة) لاحكم لها، أو عن طريق صيغة ملحمية مابقدرما قد نجده في الواقعي في زمننا هذا ونحن نعرض لهزيمة الإنسان كما لوأنها النتيجة النهائية لحتمية لامرد لها. الواقعية، سواء كانت قد بلغت حدّها أوتستجيب لما هو متعارف عليه، هي أشبه بلعبة تبهر الناس، نوع من الرمز الشعري، لا أقل ولا أكثر من أي شكل مسرحي مثلاً، وكل مافي الأمر أن ذلك يكون مألوفا لدينا. وإذا كان هناك من حاجز يحول دون تقديرنا للحياة بالفعل فإنه ينبغي إزالته، وإزالته دون تأخير، غير أنه لا الشعر ولاتحديد الإنسان يمكن أن يجدا منبعهما فقط داخل تناغم جديد للأضواء، ولا في استعمال دعائم أو لوحات مرسومة، ولا حتى في استخدام الأقنعة أو في تحويل اللغة إلى بيت شعري موزون ويخضع للإيقاع أو في حذف التفاصيل البسيطة للحياة الخارجية. إن قصيدة

جديدة على الخشبة هي تصور جديد للوشائج القائمة بين الإنسان والإنسانية، بين الإنسانية والتاريخ، ولكي يبدع ذلك ينبغي الاهتمام أكثر بمن لايرحمون وبالشروط المتبذلة للحياة التي تكتسح كل شيء في عصرنا على اعتبار أننا لانبدل إلا رضى بالذّات تجاه أنفسنا، رضى يؤول إلى الإهمال مهما كان مظهره الشعري.

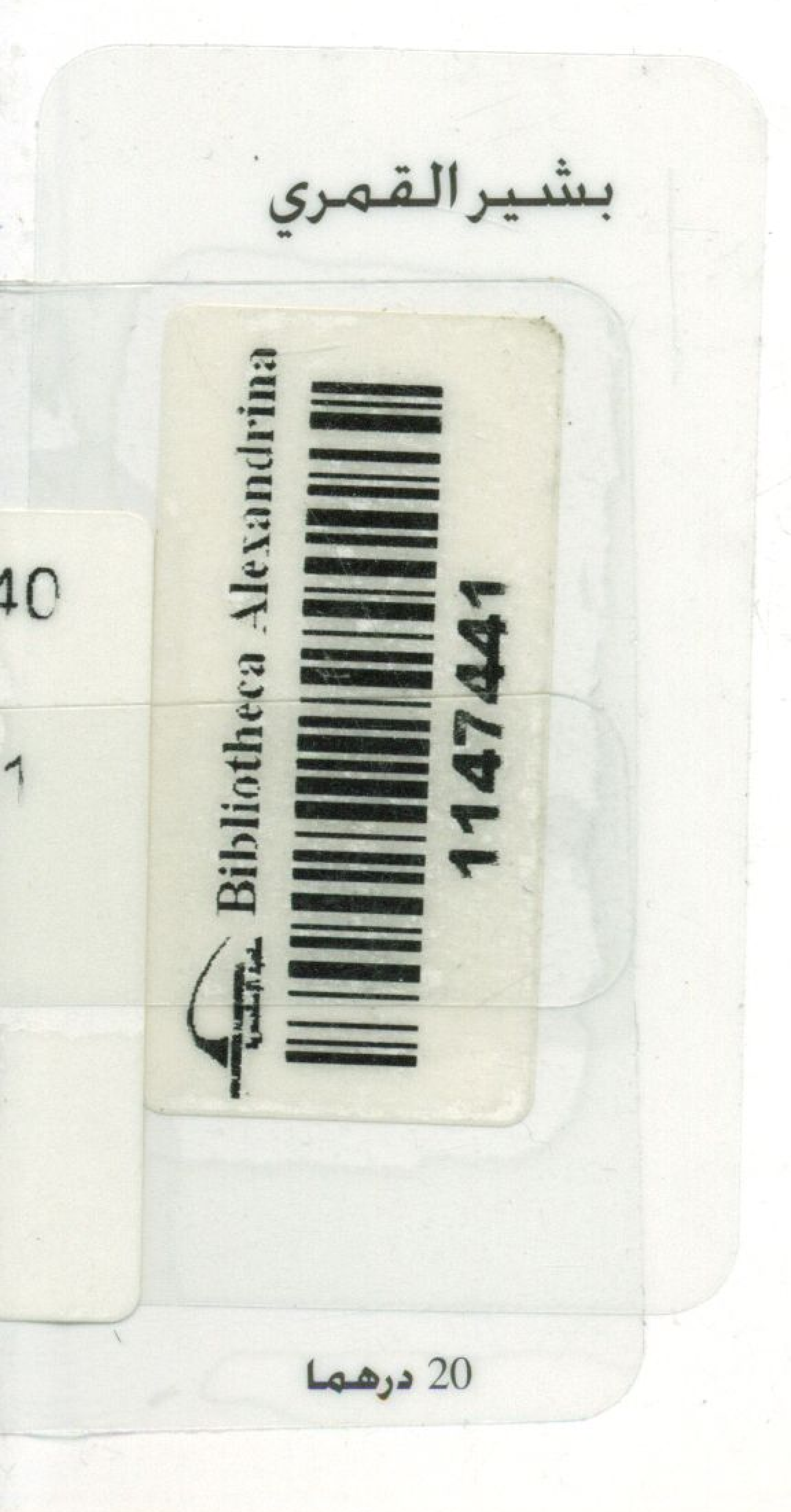
المسرح الجدير بزمنه مسرح ملزم أولا بالكشف عن تقاليده الكبرى الأكثر أهمية وعن المكان الذي يحيدُ عنها، إما عن دراية أو عرضا. والجبرية، سواء استندت إلى الضرورات الاقتصادية التي لامفر منها أو إلى نظريات التحليل النفسي منظوراً إليها من زاوية أنها دائرة محكمة الانغلاق بشكل جامد، تتناقض مع فكرة المسرح ذاتها كما انحدرت إلينا في صورة تطورها التام. أما فكرة البطل فهي لاتتطابق مع ذلك المسرح ذي الحدود المسطرة أصلاً عن طريق تصوّر شركٍ لايمكن لأحدٍ أن يتفاداه، ليس لأنه مرتبط بأننا نريد اعتباطياً إيجاد بطل وتحقيق نصرٍ، بل لأن تاريخ الإنسانية لاينفك يشهد انهيار شكل للجبرية ليفتح الطريق أمام شكل أكثر وفاءً للأواصر التي تغير الحياة، هذا لايمكن التسليم به دون وجود إرادة الإنسان الذي هو واقع بيّن بقدرما هو بينة هزيمته. كل جبرية، بما في ذلك الجبرية العلمية، ليست سوى وقفة في ظاهر الأمر وبدون نهاية أو هدف قبل أن يمارس الإنسان إرادته في شأن اختبار جديد للأسباب والعلل.

المماثلة مع الفيزياء تظل واردة هنا وفي محلها، فالعناصر التي لاتختزل بالنسبة إلى المادة والتي كان ينظر إلى سيرها الذاتي كما

لوكان مسطراً لأمر لا مردّ له قد تفسّخت تحت تأثير قصف قصدي للجزئيات الذرية، وهكذا ظهر إلى الوجود إدراك دقيق كما هو سلم قياس الموازين، ظهر كتصور مبالغ فيه نسبياً في مسارتحكم الإنسان في العالم المادي. وحتى عندما تستقدم التقلبات داخل الفضاء ويستقدم مسار العناصر الأكثر صغراً لقوى الطبيعة، فإننا نصطدم بتلك المفارقة الجدلية التي يجسّدها فعل القياس، الفعل الذي يغير الأقساط التي تقاس وإن كنا لانستطيع أن ندرك ماكانت عليه قبل أن تمتد إليها الأيدي. إن فكرة الواقعية وجدت نفسها مشدودة إلى فكرة أن الإنسان ليس سوى نتاج القوى التي تهاجمه بضراوة وتهاجم القوى النفسية الكامنة فيه. رغم هذا، فإن قيمة الإنسان الخاصة وإرادته تتأكد كما لو كانت فعلية، ليس لأننا نتوق إليها بشوق، بل لأن الإنسان بالأساس، حين نقدره بدقة ونفسره بشكل منظم، أكبر من مجمل غرائزه. مسرحية ما، أوقصة، تقف عند هذا الحدّ تجعل شرط تكييف الإنسان يخون الواقع ومااينبغي أن يحدث إذن ليس شعراً يتفادى الجبرية، وليس تلك المسرحيات التي تقف حيث تتوقف العواطف، ليس تلك الرومانسية الضالة التي تريد أن تقدم صورة سادية مازوشية للعالم، وليس أيضا تلك الكثافة الطاغية للغة . وعندما تظهر قصيدة جديدة فإنها تظهر لأن توازناً جديداً للعالم يتحقق، توازن يضمن جبْرية ومفارقة الإرادة في نفس الآن، وإذا كان هناك هدف لايستشف تصبو إلى نهجه كل مسرحيات هذا الكتاب، فإنه سيكون هو هذا الاكتشاف نفسه كما عرضنا له، ودليل هذا الاكتشاف الذي وضعناه نصب أعيننا وعلى عاتقنا هو ما سعينا إليه، لكننا، مع ذلك، نتجاوزه.

إن هذه الترجمة تعبير حي عن ضرورة ينبغي أن تقودنا إلى مزيد من إدراك خصوصية الكتابة المسرحية كما هو مطلوب منا في المغرب مثلا، وفي الوطن العربي، لمسرح بلغ الآن شأوه في تصور هذه الكتابة رغم قلة النصوص التي يكتبها المغاربة في الوقت الراهن حتى قورن ذلك بكثيرة التنظير وانفجارات الدراسات الجامعية إلى جانب التجارب التي تظهر ثم تختفي أو تموت نهائيا منذ التسعينيات على الأقل، بحكم عدم وجود حوار فعلي حول المسرح واكتفاء الجميع بقناعة الممارسة وحدها. ممارسة إيجابية حتما، لكنها نادرة ولا تتجاوز حدود الإعلان عن الذات، غير آبهة ولا مدركة لمخاطر عزلة المسرح عن مسارات ثقافة المسرح ذاتها. هذه الثقافة التي يستعيدها ميلرو ويحد من يقينها المطلق.

بشير القمري



20 درهما